

Organizador: Edimilson Rodrigues

Literatura e políticas:

energias libertárias à serviço da
criação em tempos de transição



Organizador

Edimilson Rodrigues

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2023

© 2023, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Lucas da Silva Martinez

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: O organizador

ISBN 978-65-89284-48-2

DOI: 10.23899/9786589284482

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/106>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literatura e políticas [livro eletrônico]: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição / organização Edimilson Rodrigues. - Foz do Iguaçu, PR: CLAEC e-Books, 2023. PDF.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-48-2

1. Rebeldia. 2. Libertação. 3. Criação. I. Rodrigues, Edimilson.

CDD: 800

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de
Araújo
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
<i>Edimilson Rodrigues</i>	
Nelson Saúte, poeta de sobreviventes nos múltiplos que o habitam	7
<i>Edimilson Rodrigues</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.1	
Malangatana e sua <i>exposição</i> corporal como delírio do visível pintado com palavras	21
<i>Edimilson Rodrigues, Clayton Souza Silva</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.2	
“Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade: revelações de poder e ideologia	38
<i>Edimilson Rodrigues, Lucélio Barros, Alana Sousa</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.3	
O estudo de paratextos à luz da estética da recepção – uma análise dos prólogos de Juan Benet Goitia (1970) e Agustín Cerezales (2001)	47
<i>Edimilson Rodrigues, Paulo Henrique Carvalho dos Santos</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.4	
Intertexto cultural: “festejos e motivos” afro-brasileiros no samba “Haja Deus” de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha	61
<i>Edimilson Rodrigues, Tereza Cristina Carvalho Lima de Almeida</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.5	
O ódio à poesia, ou o “poema inecessário”	78
<i>Fabrcio Tavares de Moraes</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.6	
Música e literatura: <i>Pregões de São Luís</i>, de Lopes Bogéa e Antonio Vieira como estratégia de marketing sensorial	90
<i>Francisco Alberto Moraes Viana Júnior, Edimilson Rodrigues</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.7	
O estrangeiro: Meursault, um estranho frente às convenções sociais de seu país	111
<i>Miguel Salvador Lemos Baladan</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.8	
Arte e (r)existência: A <i>Economia Interpretativa</i> e o turismo em articulações com a descolonização da estética rural	138
<i>Sylvana Kelly Marques da Silva, Luiz Demétrio Janz Laibida</i>	
DOI: 10.23899/9786589284482.9	

Apresentação

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição é uma contribuição de variados artigos e pesquisadores envolvidos da temática educacional como objeto de rebeldia. Os autores são irmanados pela simpatia do lugar comum que os aproxima – a educação. Nesse lugar, os compromissos são marcados pelo convite ao texto que direciona pesquisadores e pesquisadoras a abrirem as gavetas de seus escaninhos, os percursos da linguagem, o itinerário da criação, e de lá, subvertidos pelo enigma da criação, trazem suas contribuições. Tais estudos revelam energias que libertam, literaturas e escritas, musicalidades e pesquisas, economias interpretativas que direcionam caminhos (sem estranhezas) frente às direções sociais, políticas, literárias com muita familiaridade como na poética dos pregoeiros.

Os tempos de transição mergulham nos tempos do fazer, a poética da sensibilidade, o olhar (que tangencia saberes mensurados na práxis do sujeito educador) vivifica os tempos da pesquisa: com rigor, vivacidade e compromissos de descobertas dos tempos – delírios do visível – patinados em palavras. Os aedos da contação de suas histórias, de suas memórias, imprimem nos textos– vidas, lembranças, experiências, percursos, desvios, distopias, por e sobre caminhos e veredas ornadas pelo senso político e pela política que censura, ou ainda, denunciam que na modernidade, com saberes ocultos e outros sublimados, a educação é uma arte necessária, ainda que em constante transição – poética e política, econômica e social, sempre com o sujeito como “um estranho frente às convenções” e descobertas.

Desde aí, da poética dos pregoeiros da palavra, autores/as evocam suas vozes para confirmar a dignidade do que fazem, usando a palavra à serviço da educação – como pátinas de imagens, numa exposição em que os símiles são evocados, tanto nos espaços africanos como nos brasileiros. Com festas motivadas pela sobrevivência: textual e humana, social e literária, com folguedos e motivos invocados na libertação.

Os textos confirmam, pois, que os pesquisadores, como arautos da rebeldia, estão premidos no verbo do mesmo fazer que os origina, pois – “somos muitos Severinos iguais em tudo e na vida”, desde o nosso lugar texto original – “a vida é luta renhida/ viver é lutar/ a vida é combate”, com ou sem armas, mas sempre com palavras à serviço da criação/libertação.

Os artigos despertam à certeza do compromisso dos autores: liberam suas criações à luz da palavra educativa. Suas energias são conduzidas aos labirintos da invenção – do objeto mágico como uma porcelana, ao símbolo do paratexto, comprometem suas poéticas no viço da rebeldia; com arte e resistência, os intertextos

culturais, nos levam à reflexão dos ícones da liberdade. Embalados ao som da música e dos anexins dos pregoeiros, arte pedagógica e linguagens literárias, num diálogo antigo e teorizado, nos induzem a pensar no prisma da resistência pedagógica. À revelia da escrita, o ódio, a arte, a criatividade, o estágio, estão presentes como um diálogo estruturante à construção do sujeito: objeto da artesanaria da linguagem – *Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição* são porções textuais que confirmam o vigor da arte e da política na criação do intertexto educativo, literário, turismólogo, como depuração de sobreviventes, educadores, na interpretação dos signos da rebeldia.

Edimilson Rodrigues

Nelson Saúte, poeta de sobreviventes nos múltiplos que o habitam

Edimilson Rodrigues*

Temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza (SANTOS, 2009).

Introdução

O escritor Nelson Saúte (1999) interpreta modos de vida dos sobreviventes das catástrofes sociais, pós anos 80 do século passado. Sua voz assume a presença dos fatos e alberga neles a veracidade dos espaços sociais e geográficos de onde brota a determinação emanando – saberes, lugares, culturas, denúncias, gestos e falas que se expressam em feridas narradas no conto – “O apóstolo da desgraça” (2001).

Na análise do texto de Nelson Saúte, cada tipo de imagem, criada na individualidade da personagem principal, Zefania, é constituída por um sistema de signos que nos levam à reflexão do coletivo. Os assuntos internos do texto assumem uma teorização externa do sociológico. As aventuras que ocorrem na paisagem do social são sombras das imagens do histórico. Recortados como nacos de lembranças que traduzem sentimentos de rebeldia e revolta, na nostalgia de um tempo que urge contar para não esquecer.

O conto traduz o inventário numa panorâmica dos diferentes modos de exploração pelos quais passaram os africanos, mais precisamente, os habitantes das cercanias de Maputo, onde tudo pode e deve ser visto, como uma denúncia do histórico social africano.

Nas estratégias comunicativas do narrador, “ser representante de Deus” (SAÚTE, 2000, p. 515) é uma forma de se libertar do sistema opressor que, apesar de na imanência ausente, na essência, presente. Na dimensão performática abundam

* Pós-Doutor em Literatura do Século de Ouro. Universidade de Navarra pelo GRISO e Pós-Doutor em História da Arte: CITCEM – Universidade do Porto, Portugal. Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Fluminense UFF/RJ. Professor de Literatura e Espanhol da Universidade Federal do Maranhão: Centro de Ciências de São Bernardo, colaborador da LIESAFRO-UFMA, Campus Dom Delgado, como professor de literaturas africanas de língua portuguesa.

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

histórias que recuperam a face trágica da história social, o artefato da capacidade fabular – o mnemônico se adensa nas imagens do social, tragicamente, vivido.

Literatura moçambicana - breves reflexões

Um elemento conjuntural da existência humana moçambicana é a experiência literária. Dela fazem parte as descobertas e conquistas, dificuldades e agravos, as emoções recheadas de afetos e incômodos, possibilidades e devaneios. “Restam troncos/ sustentando gemidos/ mãos oblíquas sonhando migalhas/ mendigando crenças/ para salvar os filhos” (COUTO apud SAÚTE, 2004, p. 502), na confiança da sobrevivência sempre adiada.

A literatura cria as normas do jogo infinitamente permutativo entre o sujeito da escrita e a escrita do sujeito, entre os paradoxos da literariedade e a literariedade como paradoxo, supera divisões inimaginadas nas margens da experiência como palavra poética em combustão de rebeldia, com “biografia(s), onde se misturam/ datas, nomes, caras, paisagens/ [...] lembrança agoniada/ de não mais poder lembrá-las” (KNOPFLI apud SAÚTE, 2004, p. 284).

Ela, a literatura moçambicana, reinventa a “essencialidade do ser e das coisas” como uma “Certidão de óbito” (KNOPFLI apud SAÚTE, 2004, p. 269) do tempo das atrocidades.

Como afirma Oliveira (1991, p. 275) a

Poesia que não assume os sentimentos do espanto e do assombro, investindo-se, paralela à filosofia, condição de gnose [...], e que não exprima rebeldia diante das desfigurações impostas ao humano pelo próprio mundo que o homem criou, com a sua máquina de produzir mais miséria do que cultura – tal poesia não é mais que bordado de palavras, retórica que oculta em vez de desnudar a essencialidade do ser e das coisas –, perversão ontológica da linguagem. Não funda a vida – adultera. Não ilumina a existência – a obscurece (OLIVEIRA, 1991, p. 275).

Dito assim, a poesia moçambicana ilumina a vida assumindo os sentimentos do espanto e do assombro. Traduz-se como instrumento do conhecer, decifrando os enigmas do social; tece o fato literário com os fios do sujeito histórico. A obra exprime rebeldias – do sujeito como escritor e do escrito que se insere na fricção do ficcional, revelando outros mundos por ele criado, esculpindo em mármore o bordado social: “Do meu País as aves se ausentaram/ e com elas se foi a vida, a alegria./ E os poetas, nos

versos que cantaram,/ foram pássaros de morte e de melancolia” (VIEGAS apud SAÚTE, 2004, p. 445).

A literatura moçambicana independentemente da força de rebeldia, “é um ato de perplexidade”, cria e traduz as fricções entre o fazer do poeta e o literário, entre os instrumentos da escrita e a escrita que se estrutura na língua como instrumento social de culturas, hábitos e costumes, com ruturas, inclusive na linguagem, ao aceder revelações sociais e histórias como advertência do contraditório humano. “Devo-te palavras que são exactas e actuais/ imersas no vocabulário que ficou por dizer/ durante os anos da repetida urgência clandestina” (MENDES apud SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 346).

As denúncias do tempo das escarificações estão na sutileza do poetar dos poetas, os textos trazem a marca, sutil e inconteste, dos homens refinados na palavra para dizer do silêncio revelando o exercício constante do dizer mais ao escrever menos, insinuando com as palavras o que os enigmas revelam. O vocabulário é recuperado no subliminar da escrita que traduz o estético como uma outra possibilidade de dizer, aquele confecciona e fertiliza o literário enunciando-o com imagens da luta e das atrocidades, mas sem perder a vivacidade e beleza do sortilégio africano.

Dito assim, acreditamos que a poesia seja um ato de perplexidade, um espanto de descobertas, dá-nos um espírito de rebelião, mostra-nos o além, é ainda, uma celebração da vida em suas pevides mais profundas, cujo foco irradiante é o sujeito histórico.

O teor associativo, a invencionice criativa, os malabarismos da linguagem, as articulações da inteligência dos autores levam-nos a refletir sobre os *signos da arte* e sua essência, usando um título de Deleuze (1987).

É um exercício da inteligência humana livre de imposições, ainda que rico de querelas do humano, recheado de liberdades da opressão – racial, cultural e histórica como louvor de expressão do humano.

Acreditamos que a narrativa de expressão oral, segundo (GOENHA, 2020, p. 143), determina e ajuda a compreender a vida cotidiana dos sujeitos, seus mitos e religiões que se imprimem no conflito colonizador/colonizado, tudo isso no repositório literário que, fundamentalmente, funciona como testemunha dessas lutas ideológicas.

O desenvolvimento destas literaturas deve-se muito às lutas ideológicas contra o colonialismo. Todos estes países têm História e cultura próprias. É certo que

há fios condutores culturais e históricos em comum, como a Língua Portuguesa e a vivência do colonialismo (XAVIER, 2017, p. 09).

Desse modo, a investigação metodológica, neste tópico, possibilita resgatar a maneira como o idioma do Outro albergou um novo sujeito, preconizando as relações dos valores tradicionais na absorção da língua do dominante. Tais leituras, dos textos selecionados, permitem compreender reconstruções linguísticas, sociológicas, históricas e suas confluências culturais.

Comentaremos, brevemente, a importância desse autor, através das temáticas e do seu lugar na sociedade, visto que, “A obra literária africana não pode ser dissociada das condições de enunciação: ela constitui-se, ao reproduzir seu contexto. O estudo da enunciação centraliza-se na actividade criadora, mostrando como a obra representa o mundo onde surge” (AFONSO, 2004, p. 180) e, neste texto, Moçambique.

É indubitável que, as obras literárias moçambicanas refletem valores e situações sociais e históricas, políticas e literárias, cujo enquadramento é uma questão da subjetividade de cada autor. Porém, certas temáticas tiveram uma importância decisiva no espaço da afirmação literária moçambicana. Assim, podemos dizer que

Nela(s) convergem, ou se calhar divergem, nomes e obras que estão, por vezes, nos antípodas uns/umas / outros/outras. São vozes e percursos, estilos e temas, caminhos e atalhos, que a nossa poesia intentou, marcando a diversidade que é uma das suas singulares características, o cosmopolitismo da nossa poesia, o ecletismo evidente, num inescandível contencioso entre a tradição e a modernidade (SAÚTE, 2004, p. 31).

Nessa diversidade, os problemas sociais são plasmados para o campo da literatura tanto na prosa, como na poesia, posto que, essa é a realidade da evolução dinâmica das artes, e a literatura moçambicana, não é exceção. Dessa forma, podemos deduzir que em Moçambique, isso foi uma tônica constante. Pois, segundo Ferreira (1978),

Realidades culturais em evolução dinâmica, onde o contacto de culturas mina as estruturas tradicionais africanas, desagregando, destribalizando, e assim em vários pontos tornados em laboratório de subculturas ou de criouliização, ali se tecem os mais insuspeitados problemas que, em grande parte, se constituem na substância da poesia moderna africana (FERREIRA, 1978, p. 17).

A literatura produzida pós anos 80, em Moçambique, rompe os diques da subversão militante, para impor, com o esmero da invenção imagística, uma poética

expressivamente apurada no rigor da linguagem, com profundo saber estético, ancorada nas incursões sociais, ancestrais e filosóficas do ser africano.

Ambos os escritores, ainda que de tempos diversos, trazem a marca da liberdade social e histórica, mas trazem, ainda, o rigor libertário na dissonância no uso da língua portuguesa, com marcas profundas da oralidade e de outras línguas. Dito assim, em suas produções rompem com os paradigmas europeus, com o “panfletismo” da poesia engajada dos anos 60 e 70, ao criarem metáforas inusitadas, metonímias sinestésicas que remetem a aspectos do ser africano, com uma linguagem que esbulha a língua do Outro edificando as suas, com o cheiro, cor, som e aromas de Moçambique.

Os autores moçambicanos, pós década de 80, nos permitem perguntar: como ler a literatura moçambicana contemporânea sem levar em consideração os saberes ancestrais, as lutas sociais, as experiências da arte que são tecidas na literária? Não é possível ler contos, poesias e romances moçambicanos sem considerar a importância dos textos na língua portuguesa como contributo de potencialidades gramaticais e estéticas envolventes, qual “véspera da luz” - “1. pouso a pétala// 2. na sombra/ consumo o silêncio// 3. sazoadada a palavra/ na vogal aberta ao quarto// 4. aprumo o gesto/ na véspera da luz// 5. os olhos marginam// 6. amanheço no teu sexo oblongo/ e tu soluças ao vento amor” (SAÚTE apud SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 332).

Os expressivos recursos linguísticos, a densidade imagística e verbal, são modos recorrentes de perscrutar o corpo da linguagem literária moçambicana contemporânea. Pois, como aduz (VIRGÍLIO apud CABRITA, p. 250-251): “Onde tudo parece confinar a poesia abre, alargando os horizontes e a escala do olhar: *a poesia encarna o jogo dos reversíveis e abre no tempo e no espaço uma outra condição*”. Os textos revelam jogos de imagens sedutoras e prazerosas, comoventes e convincentes de uma poética que conjuga, no tempo e no espaço, os contornos do ser social no ser literário, com a delicadeza do bordado de palavras, ainda quando fala do amor ou da morte, da violência ou da conquista, porque, “talvez o exacerbado poema/ tenha palavras e simbologia em demasia/ para dizer o silêncio dos nossos olhos” (SAÚTE apud SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 333).

As poéticas afetivas ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na conjugação do estético moçambicano – poesia que se refaz e ressignifica, caracterizada pelo constante apelo à oralidade. Mas que, no entanto, neste texto surge como vetor de denúncia de um período histórico pois,

Os anos oitenta foram anos dramáticos. Foi o tempo em que experimentámos (sic) a miséria mais objecta em termos materiais. Onde os homens despojaram-se da sua humanidade e vestiram a bestialidade oculta na sua personalidade. Foram os anos da morte, da violência das armas que em humanas mãos serviram para destroçar os mais belos projectos igualmente humanos que havia entre nós e reduzir o homem moçambicano à condição de coisa nenhuma (SAÚTE, 2000, p. 141).

Os escritores traduzem os sujeitos como mágicos fabuladores da cartografia artística, “a poesia abre”, os contornos, ainda que imprecisos e denunciantes de estéticas exteriores, (re)desenham a voragem do ser africano com as cores da paisagem e da terra matriz.

Tais aspectos contribuem para a vivacidade da literatura moçambicana que não se distancia da missão do fazer poético com o rigor do estético, cuja capacidade de incorporar o social no literário é idiossincrático do ser africano. As obras revelam a floração prodigiosa e germinada, na árvore/solo africano, desde a criação de criadores com indagações e reflexões sociológicas ainda por serem respondidas, mas aventadas no magna do histórico-literário.

O apóstolo da desgraça

Na compulsão histórica que o desperta, ao processo narrativo, o contista se equilibra na memória. A razão da escrita atravessa rumores, intimidades, ódios e segredos degredados na palavra; essa possui uma trajetória sensível, uma ambivalência de sentidos que se retroalimentam da vida e do social.

A vida revela os seres divergentes e conscientemente desintegrados numa sociedade à busca da igualdade coletiva de direitos e deveres que foram redesenhados nas agendas políticas, com o rigor do verbo libertário. São histórias atravessadas pela conquista da escrita dos “tempos heroicos e sombrios”, (re)vividos pelo poeta, pois afirma, “incendiei palavras com pólen/ inaugurando uma página”, em tempos áridos e férteis, não mais na margem do silêncio (SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 334).

Nos escombros do tempo e da memória, o tecer envolve o nauta da escrita que é ciente de sua navegação ao ancorar nos portos da memória. Na pulverização de imagens, ícones e símbolos, ele fecunda emblemas irmanados no sublime – autor pervagante e onisciente da bússola como palavra, ativa lembranças metaforizadas em pequenos elementos que, através da escrita, ganham a dimensão do gigantesco, sua incursão esbulha os fatos sociais, para fazer deles artefatos do emocional, do criativo, do íntimo e do privado despertando esquecimentos do tempo da fome.

O que resta a uma mãe que nada tem para dar às suas crias? Olhou o peito... o que o tempo fez daquele peito que as outras invejavam quando iam buscar água na fonte! Estava mais seco que a pequena lagoa que antigamente existia defronte de sua pequena casa (SAÚTE, 2001, p. 515).

O animalismo define bem como se sentem os seres alijados dos bens e sentidos, sem inserção no cenário do trabalho, sem formação se sentem animalizados, visto que – “nada tem para dar às suas crias”.

Usando suas palavras para descrever outro poeta, podemos deduzir que “pela força telúrica dos seus versos, pelo facto de sondar o insondável, por traduzir na sua poética o devir moçambicano, de forma excepcionalmente esplendorosa”, (SAÚTE, 2001, p. 15), Saúte resgata a esquizofrênica necessidade de narrar as atrocidades sociais e ambientais, as confissões adernam o imaginário do sofrimento que descola uma comunal necessidade. “A história de Zefania começou em Manjacaze. Ele foi nascido lá. Os avôs exaltavam a grande terra, mas logo os tentáculos da miséria assolaram-na, que os elogios passaram a ser usados só nos enterros” (SAÚTE, 2001, p. 515).

Nessa denúncia velada, o autor, na maneira contundente de narrar, apresenta dois elementos degradados – homem e terra. Resgatando o último no primeiro pelo poder de fabulação que o é inerente.

A prosopopeia dos “tentáculos da miséria”, no narrador do conto, assume a imagem dos “homens do subterrâneo”. Esses seres de Manjacaze estão impregnados do subterrâneo como outro processo de resgate da memória toponímica.

Os ataques do mnemônico são indícios que a guerra entre palavra e memória ambiciona mostrar mais do que suscitar. O escritor almeja demonstrar outro ângulo do social, ensinando a ver com outros olhares, desenhando metáforas que revelam escarificações que fascinam pelo entendimento adquirido, ao longo da trajetória cultural.

Podiam levar todos os bens. Mas havia um défice. “E os mortos?” O tal não respondeu. Para que se preocupar com os que já morreram? A revolução é para os vivos. Talvez tenha deflagrado aí a origem de todas as desgraças. Os antepassados não gostam de ser desrespeitados. Mas nenhum argumento substituiu o facto: o indicador era firme. Não se admitiam sabotagens (SAÚTE, 2001, p. 517).

Os jogos emblemáticos entre o ser e o estar, entre o eu e o Outro, condicionam reflexões que se multiplicam nos estereótipos do social, derrubam os muros do sistema prisional da linguagem, criam geografias imaginárias como metáforas de revolta e amor à liberdade. O silenciar, pelo símbolo do indicador, doa um infortúnio histórico aos africanos. O silêncio se instala quando se entende que “Não se admitiam sabotagens”. Mas vale o destaque para, abrindo trincheira na viela do texto, denunciar um comportamento de respeito aos antepassados.

Suas narrativas ativam o vetor da complexidade do sistema dominante, a intimidade com que esmerila a palavra, revela os inventários do comportamento humano, o armazém de ideias do sublime, o limiar da invenção que se solidariza à sociologia da grafia especulando o inefável delatável, assim, para Saúte, contar/poetizar são uma coisa só, quando as lanças do político ferem os escudos do cultural. “Os mortos e o passado lá ficaram em redor da palhota. Hoje quem faça uma romagem por aqueles lugares não descobre nem os sinais dos vivos quanto mais os falecidos” (SAÚTE, 2001, p. 516).

O contista é um dos poucos escritores que não precisa do poeta. As metáforas que as palavras despertam na poética de Saúte, as sinestesias e as paixões que elas revelam; isso ele tatua no jogo da palavra narrada. O ato de narrar, além de cumprir um ato solidário de escrita que, aguçando a memória do histórico, oferece metáforas surpreendentes que direcionam o social ao espaço do inusitado.

As lembranças dos escombros albergam feridas da violência que os sujeitos trazem estampadas no corpo. As atrocidades da ganância do capital são desenhadas como cifras de um tempo famélico: “Zefania não se coletivizou. Abriu para o Rand. Mas quem disse que o azar anda desacompanhado? Teve um acidente e regressou sem um braço” (SAÚTE, 2001, p. 18).

O conto é multiforme e presente na vida cotidiana, representa a maleabilidade criativa, doa uma consequência ou uma causa do ser em favor da permanente “resistência à guerra e à sua cruel violência, que atravessa a inventiva dos anos 80” (SAÚTE, 2001, p. 19). Os contistas despertam veladas emoções, difundem largamente a cultura no mais amplo espectro da criatividade. A massificação da exploração social está jorrando no conto, porque é algo do universo do mesmo; o conto *O apóstolo da desgraça*, desde o título revela movimentos, imagens (desgraças), sinédoques (apóstolos) que despertam o presente prenhe do passado e o passado grávido de novas imagens reivindicatórias. “Vou ser o representante de Deus para que a luz apague essa miséria” (SAÚTE, 2001, p. 515).

As obras, fruto da criação ou da invenção dos contistas, dão nova jovialidade aos fatos históricos, redimensionam lembranças do político no socialmente vivido pelo colonizado, despertando-o a “uma longa conversação entrecortada de silêncios pensativos” (MAGAIA apud SAÚTE, 2001, p. 251). Dito isso, o conto imprime a vivacidade do relato autobiográfico através da memória de vidas e histórias conjugadas pela necessidade de sobrevivência.

Nhembete era a vizinha do lado. Zefania encurtou o caminho da rapariga à fonte, pois a sua água chegava para as duas famílias. O amor entre os dois nasceu dessa torneira que não se cansava de deitar água. Zefania mudou, ficou outro. Ganhou entusiasmo. Até parecia que tinha o outro braço (SAÚTE, 2001, p. 516-517).

Os contos imprimem no social, imagens de tempos que não retornam, não fosse o contista com sua arte poética que comprova o socialmente partilhado através da palavra – “Nesta verticalidade solidária em que ninguém enfrenta sozinho o mundo” (COELHO, 2019). O silêncio histórico, o inefável, na geografia literária, se transforma em vozes inventivas.

Os elementos denunciatórios friccionam os símbolos que (re)desenham novos itinerários, novas rotas cujo tráfego traz a palavra como gramática de vidas alojadas na periferia do histórico. ““Mas então disseram que a nossa vida era vítima da guerra. E agora que não se ouvem as armas? Somos vítimas de quê? Da paz?” Meditava o Zefania. Não estava sozinho na questão da meditação. Com ele a cidade, o subúrbio, o campo. Todos meditavam” (SAÚTE, 2001, p. 517).

Deduzimos, pois, que “esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História, uma literatura que não foge dos ditames da política. Uma literatura que testemunha, sobretudo. Mas também uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano” (SAÚTE, 2001, p. 19).

A violência que dimana a imagem do esquecimento se converte em veículo umbilical no despertar de consciências, assim, na forja da linguagem de Saúte, predominante histórica, a narração fornece dupla aprendizagem: um que se enriquece, ao despertar o mundo adormecido, no olvidado, o escritor; e o outro que se redimensiona nas reivindicações coletivas, mesmo ferindo o ego da honestidade:

“Qualquer dia vou cozinhar essa honra para tu dares de comer aos teus filhos”, assim, ratificamos – “esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História, uma literatura que não foge dos ditames da política” (SAÚTE, 2001, p. 517). Nessa reflexão que especula o social carente de trabalho e oportunidades, as imagens

provocam reflexões da carência coletiva, mas também da violência dual: “Veio a pomba, com uma asa, maneta como ele, acenar a paz. Mas só isso. E depois? As nossas barrigas continuam a crescer de fome” (SAÚTE, 2001, p. 517-518).

Dupla aferição de sentidos proporciona o conto, por ser produto de inúmeras coletividades, ser elo iniciático, como condição do humano, despertando a querência do mundo em compreender-se e empreender-se no oculto do social. “Dizem que a guerra acabou, mas a paz não chegou. Nos dumbanengues já ninguém se aguenta. Só os patrões, aqueles que toda gente conhece, é que vivem. Nós nem sobrevivemos” (SAÚTE, 2001, p. 518).

O texto flui com um eu lírico que conta histórias. O autor é, portanto, um narrador onisciente, em constante lide com a memória viva no deserto das lembranças, pois,

[...] narrar, esquecer, lembrar, contar são procedimentos ambíguos, em constante luta no interior do sujeito narrador e na exterioridade dos textos mnemônicos. A memória existe ao lado do esquecimento, uma complementa o outro. Para quem conta, a narração combina memória e esquecimento (REIS, 2009, p. 22).

A saudade do tempo recorta o entusiasmo patriótico, combinando memória, a solidão dá o tom em exuberância de linguagem. O texto flui, no rio das lembranças, como momentos sagrados que dialogam com a história e o sentido de nacionalidade que lhes era alijado, mas que mantêm a aura do sagrado, porque é, hoje, o espaço basilar de construção indenitária que, dilacerado, se constitui nos destroços culturais e literários intervalares. “O metical há muito que foi acantonado. O dólar é para os molungos – hoje em dia todos são brancos desde que sejam patrões. Os filhos vão comer a crise?” (SAÚTE, 2001, p. 518).

Os detritos, no espectro da memória, foram reelaborados para formar outro mosaico cultural que, por si só, traz elementos díspares e convergentes à tese do poeta – nem só fragmentos da história, nem só lembranças da violência, nem só memória individual, mas o resultado híbrido das experiências coletivas que violam as regras pelo poder “dos textos mnemônicos”.

Dito assim, “recordar é um ato ético, tem um valor ético em si. Para nossa grande tristeza, a memória é o único laço de ligação com os mortos. Portanto, a convicção de que a recordação seja um ato ético é profundamente radicada em nossa natureza de seres humanos” (SONTAG apud NITRINI, 2000, p. 291). Através do despertar proporcionado pelo ato ético, o personagem Zefania desperta da tumba dos mortos

vivos (“Dedicou-se à igreja”) para se alicerçar na trincheira dos sobreviventes, pois “Não havia dúvidas que era o mandamento supremo” (SAÚTE, 2001, p. 515).

O prosador Saúte compromete sua palavra com o rito de uma prodigiosa imaginação criadora. Essa rica em detalhes diretos e objetivos. Sua fascinante capacidade criativa revela seres que compartilharam da mesma dor e dos mesmos anseios de liberdade. Seus gatilhos simbólicos avançam por várias regiões de Moçambique com a performativa (re)invenção dos fatos sociais, pois o contista dispõe da memória como instrumento indissociável da criação. Tem uma inquietante necessidade de narrar-denunciar histórias por ele vistas e revistas: “Afinal, concluiu, o negócio já chegou nas capelas” (SAÚTE, 2001, p. 518). Mas isso para ele, o personagem principal, soa como uma violência simbólica. Sua emblemática dicção faz coro ao lado de prosadores cujos textos se referem ao contexto da violência, principalmente, religiosa.

Na feição denunciatória, erra um sujeito à busca do trabalho e, conseqüentemente, da sobrevivência que é marca imperante do ser social. Esses emergentes de um período histórico que os retira do centro de suas vidas e os põe à orla da sobrevivência. Como imperante de rebeldia pacífica, Zefania não se socializa, cria seu desterro interno, é o real representante da diáspora na própria terra que se constitui como a metáfora knopfliana em *País dos outros* (1959). “Cansado das promessas da terra, os homens levantavam as mãos à espera da misericórdia do céu. Zefania fez-se apóstolo por conta própria e as pessoas afluíam às suas sessões” (SAÚTE, 2001, p. 518)

Na circularidade do personagem, os papéis sociais são outros – ele é o forasteiro que precisa ir à busca de dias melhores e é violentado, simbolicamente, por naturais porque o trabalho é pra muitos, mas a renda para poucos. Encurta assim, Zefania, dois percursos: o da sua vida e o da possível mobilidade como ato libertário. O transitar, o devaneio paisagístico, as mobilidades como aprendizagem cultural são, pois, atos que aprisionam em lugar de proporcionar descobertas. Na imersão do devaneio viageiro, o que é prazer torna-se dor e atrocidade.

O texto o *Apóstolo da desgraça* imprime nas páginas do literário moçambicano a vivência de seres que foram imiscuídos do cenário social. Sofreram as mazelas de um sistema que imprimiu suas marcas no corpo do sujeito africano como o arado no solo. Nessa reflexão de busca da sobrevivência o personagem faz jus ao título e se constitui como missionário, ou melhor, pastor de ovelhas que como ele estavam perdidas. E a luz, como veio messiânica do texto o torna visionário – “Que tal se eu inventasse a minha religião?” (SAÚTE, 2001, p. 518). Desde essa fórmula alimentícia/religiosa, o personagem

ausculta sua sobrevivência destilando memória, pois “Encontrou terra fértil” visto que “planeou as suas viagens pelos subúrbios das cercanias” SAÚTE, 2001, p. 518).

Ser deslocado para o além sofre duplamente a carga da linha do processo histórico divisor. A partilha da terra, com o geógrafo forjado, dá-se, agora no face a face, no limiar da força bruta que o desterra para campos inimagináveis. “Zefania só cobra alimentos. Recusa dinheiro. Mas os outros, na cidade, recebem, dizem. Ele encolhe o ombro imaculado” (SAÚTE, 2001, p. 518). O desenho da linha demarcatória é substituído pela força e poder da palavra, ainda que imaculada pelos gestos que poderiam ampliar o poder da oratória. Pois, “O Apóstolo Zefania cumpre o seu mandamento como pode” (SAÚTE, 2000, p. 519). Resta, pois, ao sujeito pela metade, sem instrumento grafo, auscultar o caminho, sondar as veredas para resistir a outros signos: “num tempo em que os demônios da violência só mudaram de estatuto cada um é como cada qual” (SAÚTE, 2001, p. 519). Visto que, “O povo, enfim, que acredite nos apelos divinos. É uma maneira de espantar os fantasmas da barriga” (SAÚTE, 2001, p. 519).

A palavra vivifica os seres reais imantados do ficcional, na fronteira entre história e literatura, desenhando itinerários dos sobreviventes das margens: “Manjacaze, Polana Caniço”. Confirmando ser o escritor, um criador, posto que, a sua obra toda ela está umedecida no vetor histórico. Assim, Saúte é parte constituinte do cânone dos escritores que se constituem em cronistas do social. Eis o fabulador da cartografia das concepções sociais desenhadas no literário porque foram silenciadas no histórico. Desse modo, entre imagens e ícones, no obituário do político, o histórico-literário sobrevive em simulação de rebeldia.

Nessa lide entre o histórico e o ficcional, o narrador cria sua inamovível metáfora irônica para confirmar o que de há muito lemos desde o título: “Lá encima, entretanto, Deus e mais uns quantos, devem rir-se à gargalhada dos Apóstolos da desgraça” (SAÚTE, 2001, p. 519).

Conclusão

No furor da vida transeunte de Zefania, muitas histórias são contadas pelo autor d’*Os narradores da sobrevivência*. Desse modo, a simulação da palavra apóstolo e sua condição de amputado, fê-lo despertar à linguagem da sobrevivência pelo viés do religioso, para que sua família não minguisse. Dito assim, resgatando a epígrafe deste trabalho, o personagem Zefania, após suas incursões no périplo do social, à busca de trabalho nos permite refletir: “Temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza” (SANTOS, 2009, p. 18).

Através do religioso, ele visualiza o “direito a ser diferente” na dupla condição de sujeito amputado: “Homem sem braço pode ser alguém?” (SAÚTE, 2001, p. 516). O instrumento de trabalho do explorado é o corpo, mas Zefania não o tem completo, assim, resta o uso da palavra religiosa e suas promessas, como complemento à sobrevivência e prolongamento corpóreo, visto que, “Cansados das promessas da terra, os homens levantam as mãos à espera da misericórdia do céu” (SAÚTE, 2001, p. 518).

Na magia messiânica desse excerto, deduzimos que Zefania está ciente deste veio iniciático que o redime como ser da promessa redentora. Ele que não tem todas as mãos para erguer é o enviado, é o libertador que confirma a “misericórdia do céu”, pela ausência do braço, sinédoque de trabalho urdido em símbolo de resistência, emblema de conquista – no púlpito religioso.

Ao definir que um maneta é o messias, confirma, pois, em si, o poder divino que em tudo faz surgir a esperança do novo e que a misericórdia vem do desespero. Tudo, ou quase tudo, no conto, soa como fragmento do fragmento: da sua incompletude como ser, veio a suposta solução familiar e dos que esperavam as “promessas da terra” e, por isso, o seu soldo fraturado como ele, simboliza outros enigmas no que gera, o trabalho do apóstolo quase completo, alimentos. “Zefania só cobra alimentos” (SAÚTE, 2001, p. 518).

Há, pois, no ritual de recebimento do ‘salário’, um ato de solidariedade econômica. Ele que é incompleto, não deve, supostamente, receber, o mesmo soldo que os Outros apóstolos, completos, inclusive pelo que recebem. Noutra ângulo de análise, supomos que Zefania deveria receber mais devido a sua “diferença”, o que o impossibilita ao trabalho, mas até nesta imagem reina a metáfora da solidariedade comunitária do conto: o Apóstolo Zefania usa a desgraça para imprimir a graça da misericórdia.

O conto, nos faz recordar que entre literatura e ficção, entre o veio inventivo ou confirmativo “domina a escrita dos moçambicanos as contradições do quotidiano, os dilemas de uma sociedade amarrada a crises cíclicas e endêmicas, o imaginário dominado pela violência” (SAÚTE, 2001, p. 18) ainda que simbólica, pois, na alquimia da linguagem como decantação de sobrevivência, “Que mal tem um coitado que prega em troca de pão?”.

Referências

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano** – escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

CABRITA, António. **A invenção das ilhas** – uma antologia de Virgílio de Lemos. Maputo: Edição da EPM-CELP, 2009

- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CARMO, Mário e DIAS, M. Carlos. **Introdução ao texto literário** – noções de linguística e literariedade. Didáctica Lisboa: Editora, 1986.
- CASTAGNINO, Raúl H. **Tempo e expressão literária**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, Rita. **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ática, 2009.
- COELHO, João Paulo. **As visitas do Dr. Valdez**. São Paulo: Kapulana, 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.
- FERREIRA, Manuel. A libertação do espaço agredido através da linguagem. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos** – Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa, Plátano, 1989.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas, 2012.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.
- GOENHA, Agostinho. **Literatura moçambicana no ensino** – aprendizagem do português em Moçambique. Maputo: Universidade Pedagógica de Maputo/Editora Educar, 2021
- HUYSEN, Andreas. **La cultura de la memoria**. Revista de Crítica Cultural, Chile, n.08, jul. 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 2000
- NORA, Pierre; LE GOFF Jacques. **História: novos problemas**. Trad. Bernardo Leitão et al. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- OLIVEIRA, Franklin. **A dança das letras** – antologia crítica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- REIS, Livia. **Conversas ao Sul. Ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**. Niterói-RJ: Editora da UFF, 2009.
- RICCIARDI, Giovanni. **Sociologia da Literatura**. Lisboa: Men Martins e Europa América, 1971.
- SAÚTE, Nelson e MENDONÇA, Fátima. **Antologia da nova poesia moçambicana**. Maputo: AMOLP, 1989.
- SAÚTE, Nelson e SOPA, António. **A ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SAÚTE, Nelson. **As mãos dos pretos** – antologia do Conto Moçambicano. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- SAÚTE, Nelson. **Nunca mais é sábado** – antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- SAÚTE, Nelson. **Os narradores da sobrevivência**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

Malangatana e sua *exposição* corporal como delírio do visível pintado com palavras

Edimilson Rodrigues*

Clayton Souza Silva**

No malabarismo da imagem

Muitos são os poetas que decalam com palavras o que os pintores imprimem com a tinta. O artista da palavra, através do malabarismo linguístico, articula os signos para desenhar cenas do cotidiano. Nada diferente em Malangatana, pois o artista desenha e esculpe o seu texto nas páginas/pedras do social. A poesia do poeta moçambicano, com o contributo do artista visual que é, esmera-se em demonstrar o diálogo histórico entre pintura e poesia. A poesia aqui é pintada com palavras elaboradas desde os relevos do social-histórico africano, melhor, moçambicano.

Poesia gestada na aventura do humano, autêntica criação inebriada de contorções e articulada na linguagem vivificante do diálogo entre literatura e pintura. Malangatana consolida a sua obra no plano da literatura, essa ratifica o pintor e gravurista, o articulista da imagem que elabora paixão e rebeldia, amor e dor, escarificações e memórias, com fecundo esmero interventivo – “de quadros nus e tristes”.

O poema define-se em função de dois vetores. Por um lado, temos o rigor do corpo feminino que seduz pelo encanto e encanta pela denúncia que o coloca no espaço da escrita como crítica do social-feminino. Por outro ângulo, integra-se na geografia literária que dialoga com os elementos da pintura, outra área do seu fazer artístico. Nos dois vetores, ele transmite um equilíbrio do discurso muito comprometido com a *poiesis* de todo poeta – doa o experimentalismo da linguagem, incursiona no longo histórico, traduz a sensibilidade da mulher como emblema de sedução, cria metáforas

* Graduado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Lider do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Tem experiências nas áreas de Letras, com ênfase em Literaturas espanholas, brasileiras e africanas de expressão portuguesa e espanhola e, ainda, Literatura Infantil e Juvenil de África, Brasil e Espanha.

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

** Graduando do Curso de Linguagens e Códigos da UFMA - Universidade Federal do Maranhão e atuante no Grupo de Estudos e Pesquisa em Tradução e Intermidialidade - Axololt. É coordenador de atividades e meio da Secretaria de Educação do Município de São Bernardo - MA.

E-mail: clayton474mnma@gmail.com

que traduzem as escarificações do sujeito histórico, com rara destreza na manipulação do verbo poesia.

Seu texto traduz o que já sabemos sobre sua arte pictórica: a poesia se situa no nível do processo poético altamente elaborado, o que a traduz como uma poesia comprometida, antes de tudo, com o rigor do verbo, em delírios do visível.

Como sabemos, o diálogo entre poesia e pintura tem uma longa trajetória histórica. Quando estudamos esse diálogo ele nos remete a Da Vinci, que alguns tomam como ponto de partida as reflexões da *Ut Pictura poiesis*. Tais estudos são acompanhados por profundas transformações sociais. A relação do diálogo entre as artes, desses estudos, ora ganha vigor, ora se dissolve na memória dos tempos e dos eventos, ora se presentifica em meios e recursos expressivos, decantando a tarefa do estilisticamente elaborado.

No texto *Exposição* percebemos o vigor e a pertinência que possibilitam tais discussões na literatura moçambicana. Ele desenha o incisivo impulso, do poeta da imagem, na maturação da palavra poética como imagem do social, profundamente envolvente e inspiradora, tecida pela sensibilidade. Assim, o poema *Exposição* vincula-se às experiências da linguagem como vetor promissor que transcreve o desvio do convencional e demonstra uma escrita/rota literária apurada e depurada no tecido da imagística histórica – “As negras das lagoas/ fazem exposição”.

Malangatana indelével criador de imagens, tanto na poesia, como nas pinturas, expressa o que bem acentua Mato-Cruz acerca de David Mestre – “Esta poesia, autêntica, escorre inebriada de contorções melódicas, enraíza-se pelo dorso túmido da África vivificante: esbraceja, embate, vence, no arremesso comovido das suas forças libertárias – em sua auscultação constante aos sonhos e humilhações, à premência vital das humanas inquietudes” (MATOS-CRUZ apud MESTRE, 2004, p. 111).

Esta criação do instintivo é, porém, acertada na escolha e combinação das imagens como metáforas nucleares que abrem trincheiras na palavra poética. Imagens privilegiadas pelo jogo de figuras que esmera através da inserção imagética e discursiva brotando das memórias em duplas conexões entre metáfora e imagem. Assumindo, a *Exposição*, como muitas obras de arte, presentifica o sentido do espanto, autenticamente, inebriado das inquietudes humanas, como observamos na provocação toponímica – “das lagoas”.

“Premência vital da humana inquietação” – a literatura moçambicana

Da literatura moçambicana fazem parte as descobertas e conquistas, dificuldades e agravos, as emoções recheadas de afetos e incómodos, possibilidades e devaneios. “Restam troncos/ sustentando gemidos/ mães oblíquas sonhando migalhas/ mendigando crenças/ para salvar os filhos” (COUTO apud SAÚTE, 2004, p. 502) na confiança da sobrevivência sempre adiada.

A literatura cria as normas do jogo infinitamente permutativo entre o sujeito da escrita e a escrita do sujeito, entre os paradoxos da literariedade e a literariedade como paradoxo, supera divisões inimaginadas nas margens da experiência como palavra poética em combustão de rebeldia, com “biografia(s), onde se misturam/ datas, nomes, caras, paisagens/ [...] lembrança agoniada/ de não mais poder lembrá-las” (KNOPFLI apud SAÚTE, 2004, p. 284).

Ela, a literatura moçambicana, reinventa a “essencialidade do ser e das coisas” como uma “Certidão de óbito” (KNOPFLI apud SAÚTE, 2004, p. 269) do tempo das atrocidades.

Dito assim, a poesia moçambicana ilumina a vida assumindo os sentimentos do espanto e do assombro. Traduz-se como instrumento do conhecer, decifrando os enigmas do social; tece o fato literário com os fios do sujeito histórico. A obra exprime rebeldias – do sujeito como escritor e do escrito que se insere na fricção do ficcional, revelando outros mundos por ele criados, esculpindo em mármore o bordado social: “Do meu País as aves se ausentaram/ e com elas se foi a vida, a alegria./ E os poetas, nos versos que cantaram,/ foram pássaros de morte e de melancolia” (VIEGAS apud SAÚTE, 2004, p. 445).

A literatura moçambicana independe da força de rebeldia, “é um ato de perplexidade”, cria e traduz as fricções entre o fazer do poeta e o literário, entre os instrumentos da escrita e a escrita que se estrutura na língua como instrumento social de culturas, hábitos e costumes, com ruturas, inclusive na linguagem, ao aceder revelações sociais e histórias como advertência do contraditório humano. “Devo-te palavras que são exactas e actuais/ imersas no vocabulário que ficou por dizer/ durante os anos da repetida urgência clandestina” (MENDES apud SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 346).

As denúncias do tempo das escarificações estão na sutileza do poetar dos poetas, os textos trazem a marca, sutil e incontestada, dos homens refinados na palavra para dizer do silêncio, esse revela o exercício constante do dizer mais ao escrever menos, insinuando com as palavras o que os enigmas revelam. O vocabulário é recuperado no

subliminar da escrita que traduz o estético como uma outra possibilidade de dizer, aquele confecciona e fertiliza o literário enunciando-o com imagens da luta e das atrocidades, mas sem perder a vivacidade e beleza do sortilégio africano.

Dito assim, acreditamos que a poesia seja um ato de perplexidade, um espanto de descobertas, dá-nos um espírito de rebelião, mostra-nos o além, é ainda, uma celebração da vida em suas pevides mais profundas, cujo foco irradiante é o sujeito histórico.

O teor associativo, a invenção criativa, os malabarismos da linguagem, as articulações da inteligência dos autores levam-nos a refletir sobre os *signos da arte* e sua essência, usando um título de Deleuze (1987).

É um exercício da inteligência humana livre de imposições, ainda que rico de querelas do humano, recheado de liberdades da opressão – racial, cultural e histórica como louvor do fazer humano.

Acreditamos que a narrativa de expressão oral, segundo (GOENHA, 2020, p. 143), determina e ajuda a compreender a vida cotidiana dos sujeitos, seus mitos e religiões que se imprimem no conflito colonizador/colonizado, tudo isso no repositório literário que, fundamentalmente, funciona como testemunha dessas lutas ideológicas.

O desenvolvimento destas literaturas deve-se muito às lutas ideológicas contra o colonialismo. Todos estes países têm História e cultura próprias. É certo que há fios condutores culturais e históricos em comum, como a Língua Portuguesa e a vivência do colonialismo (XAVIER, 2017, p. 09)

Desse modo, a investigação metodológica, neste tópico, possibilita resgatar a maneira como o idioma do Outro albergou um novo sujeito, preconizando as relações dos valores tradicionais na absorção da língua do dominante. Tais leituras, dos excertos selecionados, permitem compreender reconstruções linguísticas, sociológicas, históricas e suas confluências culturais.

Comentaremos, brevemente, o poema *Exposição*, através da temática e do seu lugar na sociedade, visto que, “A obra literária africana não pode ser dissociada das condições de enunciação: ela constitui-se, ao reproduzir seu contexto. O estudo da enunciação centraliza-se na actividade criadora, mostrando como a obra representa o mundo onde surge” (AFONSO, 2004, p. 180) e, neste texto, Moçambique.

Não cabem dúvidas que, as obras literárias moçambicanas, refletem valores e situações sociais e históricos, políticos e literários, cujo enquadramento é uma questão

da subjetividade de cada autor. Porém, certas temáticas tiveram uma importância decisiva no espaço da afirmação literária moçambicana. Assim, podemos dizer que

Nela(s) convergem, ou se calhar divergem, nomes e obras que estão, por vezes, nos antípodas uns/umas / outros/outras. São vozes e percursos, estilos e temas, caminhos e atalhos, que a nossa poesia intentou, marcando a diversidade que é uma das suas singulares características, o cosmopolitismo da nossa poesia, o ecletismo evidente, num inescandível contencioso entre a tradição e a modernidade (SAÚTE, 2004, p. 31).

Nessa diversidade, os problemas sociais são plasmados para o campo da literatura e, tanto na prosa, como na poesia, constatamos que essa é a realidade da evolução dinâmica das artes, e a literatura moçambicana, não é exceção. Posto que, na África, isso foi uma tônica constante. Pois, segundo Ferreira (1978),

Realidades culturais em evolução dinâmica, onde o contacto de culturas mina as estruturas tradicionais africanas, desagregando, destribalizando, e assim em vários pontos tornados em laboratório de subculturas ou de crioulização, ali se tecem os mais insuspeitados problemas que, em grande parte, se constituem na substância da poesia moderna africana (FERREIRA, 1978, p. 17).

A literatura produzida pós anos 80, em Moçambique, rompe os diques da subversão militante, para impor, com o esmero da invenção imagística, uma poética expressivamente apurada no rigor da linguagem, com profundo saber estético, ancorado nas incursões sociais, ancestrais e filosóficas do ser africano.

Os escritos, ainda que de tempos diversos, trazem a marca da liberdade social e histórica, mas trazem, ainda, o rigor libertário na dissonância no uso da língua portuguesa, com marcas profundas da oralidade e de outras línguas.

Imprimem assim, a poética que rompe com os paradigmas europeus, com o “panfletismo” da poesia engajada dos anos 60 e 70, ao criarem metáforas inusitadas, metonímias sinestésicas que remetem a aspectos do ser africano, com uma linguagem que esbulha a língua do Outro edificando as suas, com o cheiro, cor, som e aromas de Moçambique.

Os autores moçambicanos, pós década de 80, nos permitem perguntar: como ler a literatura moçambicana contemporânea sem levar em consideração os saberes ancestrais, as lutas sociais, as experiências da arte que são tecidas na literária? Não é possível ler contos, poesias e romances moçambicanos sem considerar a importância

dos textos à língua portuguesa e contributo de potencialidades gramaticais: qual “véspera da luz” - “1.pouso a pétala// 2.na sombra/ consumo o silêncio// 3.sazonada a palavra/ na vogal aberta ao quarto// 4.aprumo o gesto/ na véspera da luz// 5.os olhos marginam// 6.amanheço no teu sexo oblongo/ e tu soluças ao vento amor” (SAÚTE apud SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. 332).

Os expressivos recursos linguísticos, a densidade imagística e verbal, são modos recorrentes de perscrutar o corpo da linguagem literária moçambicana contemporânea. Pois, como aduz (VIRGÍLIO apud CABRITA, p. 250-251): “Onde tudo parece confinar a poesia abre, alargando os horizontes e a escala do olhar: *a poesia encarna o jogo dos reversíveis e abre no tempo e no espaço uma outra condição*”. O texto *Exposição* revela jogos de imagens sedutoras e prazerosas, comoventes e convincentes de uma poética que conjuga, no tempo e no espaço, os contornos do ser social no ser literário, com a delicadeza do bordado de palavras, ainda quando fala do amor ou da morte, do belo e da exploração do feminino símbolo de violência via conquista, porque, “talvez o exacerbado poema/ tenha palavras e simbologia em demasia/ para dizer o silêncio dos nossos olhos” (SAÚTE in SAÚTE e MENDONÇA, 1989, p. 333).

As poéticas afetivas ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na conjugação do estético moçambicano – poesia que se refaz e ressignifica, caracterizada pelo constante apelo à oralidade. Mas que, no entanto, neste texto surge como vetor de denúncia de um período histórico pois,

Os anos oitenta foram anos dramáticos. Foi o tempo em que experimentámos (sic) a miséria mais objecta em termos materiais. Onde os homens despojaram-se da sua humanidade e vestiram a bestialidade oculta na sua personalidade. Foram os anos da morte, da violência das armas que em humanas mãos serviram para destruir os mais belos projectos igualmente humanos que havia entre nós e reduzir o homem moçambicano à condição de coisa nenhuma (SAÚTE, 2000, p. 141)

O escritor Malangatana traduz as imagens das mulheres como mágicas fabuladoras da cartografia artística, desses anos 80, visto que “a poesia abre”, os contornos, ainda que imprecisos e denunciadores de estéticas exteriores, (re)desenham a voragem do ser africano com as cores da paisagem e da terra matriz, supostamente – “inaugurada pelo primeiro que chegou”.

Tais aspectos contribuem para a vivacidade da literatura moçambicana que não se distancia da missão do fazer poético com o rigor do estético, cuja capacidade de

incorporar o social no literário é idiossincrático do ser africano. As obras revelam a floração prodigiosa e germinada, na árvore/solo africano, desde a floração de criadores com indagações e reflexões sociológicas ainda por serem respondidas, mas aventadas no magna do histórico-literário.

E nesse cenário, encontramos um dos artistas que se expressa com diversos instrumentos – a tinta e a palavra, a madeira e corpo, a argila e o voz: Malangatana Valente Ngwenha é, como aduz Saúte (2004) o maior pintor moçambicano de todos os tempos, e continua o antologizador, “e um dos vultos mais emblemáticos de África no domínio das artes plásticas. Nasceu em Matalane, Marracuene, em 1936”.

Como observado ao longo do trabalho, e em várias capas de obras literárias, catálogos de artes, “A sua impressionante obra plástica é conhecida no mundo inteiro. Artista multifacetado, canta, dança, faz teatro, esculpe e pratica cerâmica. É um grande animador cultural. Também se dedica à poesia. Chegou a integrar antologias de poesia sobre Moçambique. Publicou: *Vinte e Quatro Poemas* (1996)” (SAÚTE, 2004, p. 302).

O “também se dedica à poesia”, não deve ser entendido como algo de segunda mão, mas sim como um elaborado jogo do exercício que o afirma como “um dos vultos mais emblemático de África”, posto que usa a natureza e o homem como temática e matéria-prima de suas obras – do tempo e do espaço, à sua maneira, na exposição vigilante dos sentidos. Assim, lembrando as palavras do poeta do povo, Multimati Barnabé João, muito advertidamente, à maneira de João de Barros, poeta brasileiro, esclarece – “Na cabeça de um homem há muitas línguas a falar diferentes[...]/ A língua das palavras não chega para tudo/ É preciso aprender uma língua dos números/ É preciso aprender a língua dos desenhos” (MULTIMATI BARNABÉ JOÃO in SAÚTE e MENDONÇA, 1989, p. 327), nas linguagens do mundo, como faz o artista em destaque.

Exposição de sentidos – olhos no social

A análise do poema nos permite incursiona no sentido provocado pelo título – *Exposição* que significa algo temporário, datado, ou permanente, como induz a leitura do texto, pois o ato de expor é constante, sua durabilidade, ou seja, a longevidade das obras permite jornadas demoradas e culminam como a principal atividade do espaço. Estão expostas ao expectador em ambientes culturais ou da área acadêmica: museu, galerias de arte, bibliotecas, salas de exposições, parques e sítios arqueológicos. Já no texto de Malangatana, a obra está fora de tais espaços, proporcionando um jogo de linguagem da aprendizagem da própria linguagem, no dizer de Ricouer (1988).

É no interior das casas simples, nas casas de caniço, de latão e zinco edificadas nas cercanias de cidades afastadas do centro do poder, que se apreende o movimento da linguagem como enunciados de pinturas, pequenos contornos no relevo do papel, cores e pigmentos no albor da própria linguagem plástica que se transmuta em literária, no poema:

Exposição
As negras das lagoas
fazem exposição
de quadros nus e tristes
com os próprios corpos as artistas
pintam no fundo da parede de caniço

É uma exposição permanente
é uma galeria de quadros humanos
que se vendem na galeria livre
uma galeria mais que pública
inaugurada pelo primeiro que chegou

Os quadros adquiridos
são pagos no quarto da negra
depois de oferecer a sua carne
e o adquiridor nunca leva o seu quadro
fica para o outro Paraquedista
(MALANGATANA apud SAÚTE, 2004, p. 303-304).

Pelo exposto, as imagens captadas no poema proporcionam perceber que a poética de Malangatana, “Não é um culto, mas a vitória da razão sobre o mito. Não é um movimento dos sentidos, é um exercício do espírito. Não é o excesso do prazer, mas o prazer do excesso” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 365), na simplicidade do dizer.

O poeta moçambicano, na vitória sobre o mito, articula o belo e o político, o descartável e o duradouro, a renúncia da obra com elementos da estética do burguês, e absorve a arte/carne como objeto visível do proletariado que, no poema, é redimensionado aos sentidos sinestésicos – visto, tocado, sentido, ouvido e esbulhado no exercício do espírito que aspira à liberdade. Porém, como objeto de uma instalação permanente, jamais olvidado, posto que, na mais valia do capital, são “quadros nus e tristes” criados na oficina imaginária onde se vive em condições de extrema opressão, ou desespero, ou seja, o lugar da distopia.

Nesse percurso de análise, podemos afirmar que os pequenos quadros, supostamente, despertam-nos a entender algumas dinâmicas do texto, pois nos dois versos seguintes, entendemos que há uma introdução do assunto como quem, na obra

plástica, direciona o olhar do expectador ao tema central da pintura, ao depois, o ponto de vista direciona os olhares ao todo da tela, como ocorre aqui.

Dito assim, as personagens da ficção moçambicana, esculpidas em muitas peças de madeira do artista, são esmeriladas com palavras, no seu *locus amenus*, no espaço donde albergam em segurança e em domínio do que sabem fazer. Porém, o objeto artístico que surge das mãos do poeta, não são suas matérias primas, mas o sujeito africano que como ele são, em alguns momentos, objetos do exótico, qual obra de arte exposta num local fechado, ou aberto, para tal fim, proporcionando “o prazer do excesso”, ou o prazer ao diferente.

Há na obra literária *Exposição*, uma analogia com a pintura, mas acima de tudo, com a estrutura sociológica que capta o “material bruto da observação ou do testemunho”, isso – continuando Candido (1976) – “porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade” (CANDIDO 1976, p. 78), no quadro-poema, o mundo do contemplar europeu, agora miniaturizado pelos olhos do colono.

RETÁBULO 1 – “AS NEGRAS DAS LAGOAS/ FAZEM EXPOSIÇÃO”

No excerto, o autor/pintor recorta uma imagem do social para acondicioná-la na leitura acadêmica, na vida do homem visitante de espaços vários, incluindo aí, as salas e salões de arte. No entanto, o que nos convoca a leitura do excerto é, em primeiro momento, o aprazível do corpo feminino que insinua, desde a imagem, dois pontos modais – o primeiro que convoca ao apetite da carne feminina, exposta à voracidade do ser homem. Esse com olhos carregados de desejo, de posse, contempla o externo, o visto pelo lado de fora, o indelével corpo da mulher frágil, ante os problemas históricos, mas resistente ante o sociocultural, visto pelo interno.

No seguinte, o autor/historiador nos insere o problema crucial de toda sociedade colonizada – a cidade expele, para as orlas, os singelos, devolve à periferia os seus trabalhadores, os seres mais carentes do que lhes foi vilipendiado: vida, força de trabalho, qualidade social. O espaço mítico da criação, o natural, se reveste no da sobrevivência, o mato alberga o resistente na lide do corpo, no trabalho artesanal e instintivo: na “beira” da lagoa. Desde aí, o espaço rural confirmando a resiliência do desterrado, do ser diaspórico. Vale o destaque para afirmar que as negras são, ao mesmo tempo, criador e criatura numa produção dialógica com o que possuem, revelando a resiliência como necessidade básica: o corpo, obra e produto imantado da aura do desejo, articulado aos signos da arte expõe a territorialidade dos sistemas artísticos: na estratégia da linguagem, instalam suas imagens como metáforas de

abando e medo, como signo que revela a não novidade, o emblema do corpo atormentado de vontades, decantando o verbo, na pintura de um quadro resistente ao tempo e à dor, no argumento da sobrevida, como no excerto seguinte, posto que:

RETÁBULO 2 – “FAZEM EXPOSIÇÃO/ DE QUADROS NUS E TRISTES”

O autor, mecenas de imaginário, expõe o corpo como denúncia, dos problemas do social moçambicano, no irrefutável vernissage que se inicia desde o processo de colonização, reunindo mecenas, políticos e ditadores à apreciação da obra, dando os contornos dos “quadros nus e tristes” na “exposição permanente” do humano ao mundo africano, no caso em tela, moçambicano, mas não destoa, do capital eurocêntrico.

O poeta Malangatana decanta o verbo na magia da tinta que escorre do quando-denúncia. As imagens funcionam como fosses de palavras que esbulham o histórico para recompor, na moldura do literário, a forma estratégica do discurso como memórias aprisionadas e, no momento, liberadas pela tinta do dizer.

A consciência – grafo e corporal – desconfia da metáfora impositiva e cria alegorias pictóricas de conciliação entre pintar e escrever: apoteose da expressividade literária revestida de adereços essenciais, para articular o indizível silenciado em combustão do dizível poético, com rabiscos do corpo feminino. Nauta cinte da navegação, o artista esculpe a memória de imagens de uma exposição permanentemente visível e palpável, na dança da sedução, em acasalamento das palavras, no vetor da sensibilidade delas como exposição/denúncia.

Malangatana perpetua a emoção gráfica: escrever é expor o magma do corpo feminino na trajetória percuciente e milagrosa do desejo, e conceber é desenvolver uma poética iluminada pelas linhas da vida que hibernam nas da escrita do corpo e da paisagem: “negras das lagoas/ [...]parede de caniço//”. As imagens traduzem a mulher inscrita no espaço histórico e a escrita mulher adernada pelo sensual sutil dos saberes e sabores da África – “fazem exposição”.

RETÁBULO 3 – “COM OS PRÓPRIOS CORPOS AS ARTISTAS/ PINTAM NO FUNDO DA PAREDE DE CANIÇO//”

A obra envolve e depura a aventura artística do poeta, ela revela e convida à reflexão desde corpos/parede.

Sinédques dualidades simbólicas essências a todo ser humano – casa e vida, útero e nação, sedução e aconchego, íntimo e privado, movimento e inércia. São imagens como rabiscos liberados pelo inconsciente do poeta que sugestiona mais declara, as partes do literário, pelo todo do sociológico moçambicano.

Ele, o “artista multifacetado”, como na afirmação de Saúte (2004), encanta-nos na dança corpórea das “negras das lagoas”. Usa as imagens como cenas de um teatro cotidiano, no qual as personagens se despem à realização da arte nunca olvidada, nem ensinada, mas intuída do aniversário da carne, em bacante do verbo. A instalação artística se apresenta no cenário rural com as didascálias da vida real, o artista multifacetado é criador do cenário e do enredo, como quem molda a argila, ele cria o cenário e as insere na cena, num bailado de desejo e sedução, o quarto simples é o espaço onde os seres, mais que espectadores, são contempladores da obra de arte moderna – degustam, tocam, e destroem a própria criação da arte como contínuo da criação de outros corpos que, no mesmo cenário, serão expostos a outros voragens.

Os corpos pintados são obras feitas por muitos artistas, mas são, acima de tudo, fruto da criação do próprio criador aí representado: a mulher, numa antecipação do vilipêndio, podemos afirmar, que “É uma exposição permanente”.

Na alma da arte, os corpos distendem sequências de esbulhos, de estupros, de desterros e violências físicas e simbólicas. Físicas porque elas mesmas usam do desejo do estrangeiro para sobreviver, como estratégia de quem seduz pelo que pode ofertar: a arte *in natura*; simbólica, no que diz respeito ao prolongar dessa imagem cenográfica que se repete no imaginário coletivo do estrangeiro. O espaço africano e suas personagens retinam na memória e história de viajantes que deturpam o padrão e a razão, destroem o social e o natural, pintando telas que não são de todo, coloridas com a tinta artificial, mas com o pigmento basilar da vida que ratificam as violências e agressões nos “próprios corpos das artistas”.

Elas as “negras das lagoas” que estão na orla, na periferia do capital, propõem pensar nas imagens mais longevas do centro, “no fundo da parede” que não só é antítese de possível recepção de obra de arte, como ela mesma, a parede é a arte, instalação e criação do singelo: “parede de caniço” que, como as nossas de taipas, são criações rudimentares arquitetas na sobrevivência. Podemos dizer que o artista moçambicano, também se dedica à sociologia dos movimentos com o primor do estilo literário e seus movimentos, pois, suas poesias integram a galeria das grandes obras, essas são levadas, (pelo leitor/adquiridor) no imaginário como combustão da “vitória da razão sobre o mito”.

Dito isso, essa digressão da sensibilidade oscilando entre o dizer e o sentir, o pintar e o escrever, corporalmente fecundo, no ato de criação literária poeticamente expressivos, justamente devido ao signo do não temporário.

RETÁBULO 4 – “É UMA EXPOSIÇÃO PERMANENTE/ É UMA GALERIA DE QUADROS HUMANOS”

A temática assim determinada, na lide do verbo e da imagem, investigar as nuances do desenho íntimo feminino e seu símile, na voragem do social, que, nalgumas obras trata-se de um trabalho muito criterioso e exigente, visto discutir sobre “quadros humanos”.

A escrita africana, quando tangencia o feminino, exprime reflexões ancoradas à consciência, também, do desprazer, porque escrever é uma arte da deriva: tráfego de certezas e incertezas no substrato do dizer/sentir com dolorosas implicações na “**galeria de quadros humanos**” como expressão de uma das consequências mais trágicas e visíveis dos problemas coloniais – o humano.

A exposição, como toda arte de instalação, dialoga com os emblemas do corpo, como elementos sedutores: cor, forma, movimento, cheiros trazem sentimentos e olhares de pertencimento ao mundo da linguagem corporal;

Ela, a *Exposição* de Malangatana, apresenta a mulher como fracassos patriarcais do social em perplexidade criadora do artístico que recupera, dos porões da história os fragmentos que se recompõem em locais de memórias: a literária feminina, o espaço geográfico, a casa de latão e zinco, as lagoas, as paredes de caniço que reestruturam o humano na aventura da liberdade.

De certa forma, uma certa insistência temático-sociológica transfigurou esses momentos modais dos “quadros humanos” absorvidos como mercadorias de toda ordem. O texto recupera, estrategicamente, muitas práticas de submissão e exploração que aconteciam no solo africano, com a aquiescência e exiguidade portuguesa. Esta imagem da fragilidade do corpo ante o poder do estado, demonstra uma fragilidade do ser moçambicano que, o português intencionava o domínio de uma potencia que se prolonga desde o signo – “permanente” do poema *Exposição*.

RETÁBULO 5 – “QUE SE VENDEM NA GALERIA LIVRE/ UMA GALERIA MAIS QUE PÚBLICA”

O destino de boa parte das obras de arte é o museu, os espaços de contemplação, as salas e salões, parques e bibliotecas. No entanto, no texto de Malangatana, a exposição se dá no centro da roda, ao nu das ruas, no olho do furacão que devora a tudo e todos, desde que sejam pobres e pretos. A galeria é livre, para eles, os do poder que compram os quadros sem levar para casa, porque contrariamente às obras assinadas, segundo as denúncias veladas no texto, não despertam o prazer do estético.

Dito assim, revisitando outra obra africana – *A dolorosa raiz do micondó* –, lembramos o que disse Agustoni acerca da obra de Conceição Lima. “o sentimento que perpassa esses versos é o da sutil esperança de que, justamente através da memória que resgata os fatos traumáticos, pessoais e coletivos, seja possível construir algo novo a partir dos escombros” (AGUSTONI apud LIMA. 2012, dobra da 2^a. capa).

Tais escombros, quanto ao texto em análise, estão desenhados, melhor, expostos no cenário da sociedade – ruas, alamedas, becos e ruelas que, em alguns casos é para todos, tornando, assim, a “galeria livre” num espaço símile a outros já conhecidos de todos os colonizados, os pelourinhos, as feiras e praças de trocas e vendas de escravos. A poesia do autor moçambicano, no vetor de resgate das atrocidades coloniais, exprime a rebeldia das desfigurações humanas.

Destarte, como afirma (OLIVEIRA, 1991, p. 275) a

Poesia que não assume os sentimentos do espanto e do assombro, investindo-se, paralela à filosofia, condição de gnose [...], e que não exprima rebeldia diante das desfigurações impostas ao humano pelo próprio mundo que o homem criou, com a sua máquina de produzir mais miséria do que cultura – tal poesia não é mais que bordado de palavras, retórica que oculta em vez de desnudar a essencialidade do ser e das coisas –, perversão ontológica da linguagem. Não funda a vida – adultera. Não ilumina a existência – a obscurece.

Dito assim, a denúncia, a revolta, a resistência, o inconformismo são atitudes percebidas na obra em análise, desde – “que se vende na galeria livre”. O livre significa dizer que está aberta a todos que queiram e, ainda, algo que é sem dono, podendo lançar mão qualquer um. As imagens geram leituras várias, levam o leitor a retomar, de forma argumentativa, as metáforas construídas desde os primeiros versos. A reflexão sobre o processo de colonização é tecida desde a primeira imagem que proporciona o espanto – “As negras das lagoas” no sentido do plural, e de maneira mais minuciosa, fecha a singularização para o particular, quando da (re)elaborado em “no quarto da negra”.

Repercute no poema a ideia da posse do objeto obra de arte, corpo feminino como coisa alheia. Enfim, parte das ideias caóticas de que posse, apropriação indébita e espoliação do corpo feminino, são processos naturais. O poeta/narrador explicita o destino do ser africano, feminino, que é do “outro Paraquedista”, ou seja, do próximo como foi do “primeiro que chegou”.

RETÁBULO 6 – “INAUGURADA PELO PRIMEIRO QUE CHEGOU// OS QUADROS ADQUIRIDOS/ SÃO PAGOS NO QUARTO DA NEGRA”

O excerto surge como nacos de lembranças que se soldam à memória coletiva, porque relaciona a história social de Moçambique à de África. As grandes navegações trouxeram os nautas, os marinheiros, no entanto, pós Conferência de Berlim 1884/1885, os conquistadores chegam, não mais pelo mar, mas pelo ar nas naus aéreas. Aqueles estupraram o solo africano e preencheram-no de vítimas, ampliaram os espaços da exploração do humano, confirmaram acordos de enriquecimentos tendo por base a violência, o estupro social e humano, as ganâncias por terra e tudo que ela produz, desterrando uns e aprisionando no mesmo solo, outros.

As obras, mulheres para o deleite da carne, são usadas e abusadas em seus próprios leitões, dentro dos lares apertados e paupérrimos, donde o europeu engravida as “negras das lagoas” para gerarem mais mão de obra barata.

Os herdeiros das navegações, os lusos, claro, agora afetados por novos nautas, seus comparsas, em tratados como o Ultimatum de 1890, vão inserir outros marinheiros do esbulho, os Ingleses que também vão se apropriar “dos quadros humanos”, melhor os corpos, masculinos para o trabalho e femininos para o deleite. Desse percurso, desde a Conferência de Berlim, passando pelas reivindicações inglesas sobre as terras de Angola e Moçambique, os estrangeiros vão se apossar dos corpos das negras e dos negros. Esses são levados, já as negras, são usadas e expostas ao céu escaldante da miséria.

RETÁBULO 7 – “DEPOIS DE OFERECER A SUA CARNE/ E O ADQUIRIDOR NUNCA LEVA O SEU QUADRO/ FICA PARA O PRÓXIMO PARAQUEDISTA”

O texto *Exposição* nos proporciona lembrar o que afirmam Mendonça e Saúte na obra – *Antologia da nova poesia moçambicana* (1989). Essa “É uma poesia que imerge profundamente no significado ontológico da Morte e da Violência, uma poesia que não faz concessões à demagogia, uma poesia que ‘acontece’ à margem das intenções imputadas à criação artística” (SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. XVI).

A imersão no significado da violência é latente no signo – maiúsculo de Paraquedista. Substantivo que traz a substância imantada no sentido do que vem do céu. O novo messias desenhado nas vestes do desejo de voo. O paraquedas como objeto telúrico que dá asas ao humano. O símbolo do invasor é construído no do soldado que vem se apropriar desde o alto, fazendo e contendo, e redefinindo metáforas de supremacia – venho pelo mar e pelo ar. A criação artística é, nesse símile de ideias, uma ciência acadêmica que, pedagogicamente, esmerila o verbo literário, para apresentar o

texto sociológico com ensinamentos e entonações diferentes das ensinadas nas academias, salas e salões de artes, descortinando novas imagens em antigos enigmas, ou melhor, a voz clara do verbo poesia em sussurro da palavra colonial. Traduz um relacionamento da escrita com o vigor do social, pois, a poesia Exposição “decorre de uma atitude de exteriorização e de intervenção, em paralelo com uma interiorização tendente à projecção de um lirismo recolhido” (SAÚTE; MENDONÇA, 1989, p. XVI).

Síntese conclusiva

O poema realiza profundas reflexões sobre “o predicado literário” como momentos de criação, sem olvidar o diálogo com a caverna, logo filosófico, quando o quarto lembra a leitura da sombra na caverna de Platão. Essas, as reflexões, despertam o leitor a interpretar a obra com os contributos dos mitos, culturas e lendas que a envolve.

Na produção deste artigo, como todo ato de assombro e descobertas (SAÚTE in MENDONÇA, 1989, p. 335), “Um desejo/ ilumin(ou) o teu corpo”, oh *Exposição* recheada de motivos artísticos, afetos de memórias, retalhos de mitos, tecidos na fibra do sócio-histórico moçambicano.

A análise da obra nos permitiu entender que nela “[...] se levantaram inextrincáveis problemas de ordem estética, política ou mesmo geográfica, tais que os colocados pela atribuição do predicado literário a muita produção de cunho circunstancial ou identitário inconfundível, mas onde só o valor documental parece evidente” (APA, BARBEIRTOS, DÁSKALOS, 2003, p. 11-12).

O contínuo da vida em Moçambique parece se repetir, desde – “fica para o próximo Paraquedista”, ou seja, o processo histórico é cíclico, a mobilidade social é parte da mobilidade histórica, como nessa alquimia da linguagem do artista multifacetado, Malangatana. Os quadros que são expostos no íntimo da exploração sexual, revelam realidades do amplo aspecto do social que se equilibra em metáforas oriundas do campo da pintura.

O texto de Malangatana proporcionou uma incursão na história de Moçambique na qual os corpos como na força motriz da engrenagem do capital, despertam, também para a motricidade do contínuo humano. As mazelas sociais e históricas, capturadas nos pequenos núcleos temáticos do poema, permitem entrever a exploração de amplos aspectos. O autor usa de uma fórmula antiga, pintando com palavras, para declarar seu estado incontestado, as agruras, as digressões culturais e políticas, com a chegada dos colonizadores.

Na modelação da pincelada, esparge o verbo, como num ritual religioso para afastar os famélicos por pão e corpo, terra e semente, metal e pedra que comporão a arquitetura do poder. Uma análise mais profunda revelará, com toda certeza, outros elementos, outras estruturas, a nossa foi essa que tentou tangenciar, história, sociologia, pintura e poesia no cenário do social moçambicano.

Referências

- AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano** – escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.
- APA, Livia, BARBEIRTOS, Arlindo, DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Poesia africana de língua portuguesa** – antologia. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- GOENHA, Agostinho. **Literatura moçambicana no ensino** – aprendizagem do português em Moçambique. Maputo: Universidade Pedagógica de Maputo/Editora Educar, 2021
- HUYSSSEN, Andreas. **La cultura de la memoria**. Revista de Crítica Cultural, Chile, n.08, jul. 1999
- LEITE, Ana Mafalda. **Cenografias pós-coloniais & Estudos sobre literatura africana**. Lisboa: Colibri, 2018.
- LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do Micondó**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- NOA, Francisco. **Império Mito e Miopia Moçambique como invenção literária**. Kapulana, 2015.
- NOA, Francisco. **Uns e Outros na literatura moçambicana**. Kapulana, 2017.
- NORA, Pierre; LE GOFF Jacques. **História: novos problemas**. Trad. Bernardo Leitão et al. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- OLIVEIRA, Franklin de. **A dança das letras** – antologia crítica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- RICCIARDI, Giovanni. **Sociologia da Literatura**. Lisboa: Men Martins e Europa América, 1971.
- RICOUER, Paul. **O discurso da acção**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SANTOS, Nágila Oliveira dos. **Okumana vozes e olhares sobre literatura moçambicana**. Editora Pachama, 2019
- SAÚTE, Nelson e MENDONÇA, Fátima. **Antologia da nova poesia moçambicana**. Maputo: AMOLP, 1989.
- SAÚTE, Nelson e SOPA, António. **A ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SAÚTE, Nelson. **As mãos dos pretos** – antologia do Conto Moçambicano. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- SAÚTE, Nelson. **Nunca mais é sábado** – antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- SAÚTE, Nelson. **Os narradores da sobrevivência**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição

Malangatana e sua exposição corporal como delírio do visível pintado com palavras

DOI: 10.23899/9786589284482.2

XAVIER, Lola Geraldes. **Literaturas africanas** – uma introdução. Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2017.

YATES, Francis. **El arte de la memoria**. Madrid: Taurus, 1974.

“Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade: revelações de poder e ideologia¹

Edimilson Rodrigues*

Lucélio Barros**

Alana Sousa***

A vitória das ideias é a vitória dos portadores materiais das ideias.

Brecht

Drummondiano: conhecendo o poeta

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida
(CDA).

Assim se apresenta Carlos Drummond de Andrade, poeta mineiro, nascido em 1902, na cidade de Itabira do Mato Dentro. Filho de uma família abastada, o poeta foi criado em uma fazenda de sua família.

O poeta estudou em bons colégios de sua época e foi grande frequentador do meio político e social, trabalhou como funcionário público e jornalista e dedicou-se por paixão à criação literária, sendo participante ativo de movimentos literários como o Modernismo.

¹ Este texto está ligeiramente modificado em função de sua primeira versão que foi publicada nos anais da VI Jornada Internacional de Políticas Públicas – JOINPP, ocorrida na Universidade Federal do Maranhão em 2013.

* Graduado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Tem experiências nas áreas de Letras, com ênfase em Literaturas espanholas, brasileiras e africanas de expressão portuguesa e espanhola e, ainda, Literatura Infantil e Juvenil de África, Brasil e Espanha.

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

** Graduado em Licenciatura em Linguagens e Códigos pela Universidade Federal do Maranhão (2015); Especialista em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pela Universidade Federal do Piauí (2023); Professor efetivo da Secretaria de Estado da Educação (SEDUC – MA).

E-mail: lucelio454@gmail.com

*** Graduada em Licenciatura em Linguagens e Códigos pela Universidade Federal do Maranhão (2015); Especialista em Educação, pobreza e desigualdade social pela Universidade Federal do Maranhão (2018); Professora celetista da Secretaria de Estado da Educação (SEDUC – MA).

E-mail: allaninhah10@hotmail.com

Drummond foi um dos maiores poetas do modernismo, apresentando uma obra de alta qualidade e de grande extensão, que costuma ser dividida em três fases²: I - EU MAIOR QUE O MUNDO (fase caracterizada pelo humor, por poemas-piada, poemas-paródia, versos livres, estrofes diversificadas, descompromisso com o mundo. Os temas dos poemas são voltados ao seu "eu" – sua infância, terra natal, família); II - EU MENOR QUE O MUNDO (fase que apresenta uma poesia social e política, denunciando as mazelas da sociedade. Os temas dessa fase giram em torno do sofrimento do homem, do medo, da solidão, da guerra); III - EU IGUAL AO MUNDO (fase em que o poeta se mostra inquieto, questionando a existência dos homens, apresentando reflexões sobre a crise do indivíduo e da linguagem. O autor apresenta um tom melancólico e descrente).

A multifacetada obra poética de Carlos Drummond de Andrade é de grande contribuição para a maturação e solidificação da poesia modernista. Logo, o itabirano solidificou-se como um poeta universal da modernidade, um gênio da literatura que se expressou ao mundo por meio da sua linguagem poética ímpar.

Meu primeiro alumbramento

Por entendermos que a literatura faz parte do social e que sem o entendimento das questões sociais e suas relações de força é impossível entender muitas das metáforas dos textos poéticos, concordamos com Cândido (1997, p. 69) que “certas manifestações da emoção e da elaboração estética podem ser melhor compreendidas, portanto, se forem referidas ao contexto social”. Contexto que leva em consideração não só o autor e o texto, mas principalmente, o leitor proficiente, ser que amplia os sentidos do texto, para além das simples figuras de linguagens ou de estilo.

Ainda que, em certos casos, sem distanciamento de valores idiossincráticos, tanto do leitor quanto do autor, é necessário, também, compreender que “Quanto mais nos afastamos da rica interioridade da vida pessoal, da qual a literatura é o exemplo supremo, mais descolorida, mecânica e impessoal se torna a existência” como discorre Eagleton, (2003, p. 297).

E refletindo com Polanyi (2008, p. 177) “[...] existe a surpreendente diversidade dos assuntos em relação aos quais a ação se fez sentir”. Faz, diríamos, neste texto, sentir uma combinação de elementos prévios a uma possível leitura mais profunda do texto

² É importante ressaltar que essa divisão não deve ser considerada estanque dentro da poesia de Drummond, no entanto, contribui para a compreensão do caminho percorrido pelo poeta e a evolução do seu fazer poético.

Cerâmica, de Carlos Drummond de Andrade; quais sejam – elementos da Política, da Economia, da Arte e da Literatura, das ciências sociais e humanas, enfim.

Outro dado importante a revelar é como os documentos literários, melhor, o modo de produção dos documentos literários, revelam um lado do desenvolvimento da vida social, plagiando Marx (2003).

Tal análise de pensamento entre o ser social e o modo de produção do ser Drummond, encontramos – via texto *Cerâmica* – no escritor produzindo em sociedade, determinando uma consciência para além da literatura, uma consciência social determinada: Carlos Drummond de Andrade, poeta nascido em Itabira do Mato Dentro, lembra das posses da família Drummond de Andrade através de um objeto determinado:

CERÂMICA

**“Os cacos da vida colados formam uma estranha xícara,
Sem uso ela nos espia do aparador”**

Eis a fortuna literária deste trabalho, sob a ótica da dialética quando nos diz da mediação e da contradição entre objetos e seres. O objeto é o texto literário e o que dele revela como propriedade e posse da família Drummond de Andrade – xícara e aparador.

Objeto material de ostentação da sociedade burguesa do século XIX, -bem como de consumo dela mesma: aparador. São objetos ideologicamente umedecidos de imaginários sociais determinados pela contradição do ter que apresenta o ser: A família que fora rica, segundo informes do autor, hoje se encontra sem posses, restando a ela apenas a imagem de uma miuçalha que os acompanhou naquele momento áureo da sociedade mineira detentora de poderes, é o que depreendemos do poema, nos espaços deixados no interior da linguagem³.

³ Para Júlia Kristeva, “O significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente; ele existe e não existe, é, ao mesmo tempo, um ser e um “não-ser”. Pela lógica do discurso comum, parece designar o *real*; mas, pela intromissão de semas particulares no discurso literário, essa lógica se vê negada, operando-se um desvio, uma figura, entre o significante e o significado, criando-se um espaço no interior da linguagem, espaço que o leitor se esforçará por preencher se deseja contemplar mais largamente os horizontes da poesia” (TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: Cultrix/MEC, 1979, 301).

Aqui o texto é desmontado, fragmentado e dialógico na busca de interpretações possíveis. Posto que esta é apenas uma análise, das muitas formas do fenômeno que se apresenta pela voragem do nosso olhar. Pois Nelly (1974, p. 150) aduz,

ainda que, na fase da análise, quebramos a beleza do texto, pois o retalhamos, o desmontamos; porém, que, no final, quando reajuntarmos as partes e voltarmos a ter o todo, este se apresentará em toda a sua plenitude, significação e beleza.

É o que almejamos com esta análise, refletida pela nossa leitura, rico manancial cultural de compreensão do homem e sua condição.

PODER E POSSE: o que não tenho e desejo / é que melhor me enriquece

É inegável que, segundo Antônio Cândido, “Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’” (CÂNDIDO, 1985, p. 139).

O assomo é de produção, de visão do poeta, e constitui o universo do social, revelando o lado e o estado de ser do próprio produtor do texto, quase sempre relativo ao sentimento amoroso e de pertença à terra.

Porém, aqui é pessoal, no sentido que revela o estado de ânimo do autor diante das perdas que as mediações ofereceram. Desse modo, o texto denota outro lado do fazer literário, a denúncia do social singular, que o ultrapassa no plural, posto tratar da intratextualidade do autor, revelando sua condição social, sua posição na sociedade, o lado consumidor das famílias de um momento histórico determinado. “A produção determina a proporção (a quantidade) de produtos que cabem ao indivíduo” (MARX 2003, p. 233). Ou visto de outro ângulo, o lado afetivo da família que partilhava produtos em momentos afetuosos de convivência social em xícaras ornadas e trazidas, preferencialmente, doutra nação, para servir: chá, chocolate, café... O assomo é ainda, a intuição do ser poeta que perde ao mundo a posse e o poder de ser do fazendeiro daquela época: “Os cacós da vida colados [...]”.

Lendo-o temos quase a historiografia social – num ritmo de linguagem⁴ comovente – dos Drummond de Andrade, numa época socialmente determinada, que nos faz lembrar, pela descrição textual, de quem não conhecemos, só nos aproximamos

⁴ Vale acrescentar sobre o poeta Drummond o que falou Bandeira (1954, 30) acerca do poeta Mallarmé “a sua técnica é uma orquestração de linguagem”. Afirmando – não é com ideias que ele faz poesia, mas com palavras, vívidas, colhidas do social.

dele e da sociedade mineira, pelas pistas linguísticas colhidas do papel de circunstâncias. **Ouvivemos**, deste modo, o que disse Ecléa Bosi na obra *Quotidiano e poder*.

[...] vamo-nos sentar à beira do poço, erguer do chão um caco de louça esquecido, esperar... no terreno agreste, quem sabe ouvir uma bulha de passos que volta, a roupa batendo na tábua, a colher no tacho, um lamento, uma canção talvez... (BOSI apud MARIA ODILA LEITE DA SILVA DIAS, 1995, p. 08)

Drummond, com o texto em cotejo, revela não só sua família, mas uma condição social: o poder suscita reflexões sobre o alcance da história; ou, doutra forma, a história suscita reflexões sobre o poder. Assim, Drummond revela o poder dos coronéis, senhores da política e os fazendeiros donos da força de trabalho e dos meios de produção. via elemento simbólico – mercadoria, parte do silogismo-modelo de Marx, a produção constituindo o geral: a sociedade consumidora de um bem particularizado pelo fetiche do poder de ter.

“Produção, distribuição, troca, consumo formam assim um silogismo-modelo; a produção constitui o geral, a distribuição e a troca, o particular, o consumo, o singular para o qual tende o conjunto” (MARX 2003, p. 233).

O esforço de pensamento, também estranhos – “sem uso”, emana da imagem que o poeta carrega nos seus textos ao retratar a vida dos parentes, numa tentativa de delongá-los, estendendo-os, ao máximo, na memória: “a sombra de meu pai tomou-me pela mão” (CDA), apresentando as posses da família: “o couro de anta estendido no sofá da sala de visitas” (CDA), lembrando a derrocada “hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói” (CDA).

Tais confidências nos revelam que o poeta, detentor de posses no passado, hoje se recorda pelo poder da imagem que evoca a xícara, estranha, que não serve mais ao objetivo para o qual foi produzida, entrando assim num encadeamento de sentidos e significados contraditórios da produção, circulação e consumo: descartabilidade. Não faz parte, a xícara, do poder de troca do capitalismo, mostrando a contradição interna que torna o homem um ser amorfo diante do Leviatã capital, criando outras contradições inerentes ao capitalismo⁵.

⁵ Ver István Mészáros. *O poder da ideologia*, São Paulo, Boitempo: 2004, página, 297.

IDEOLOGIA E IMAGEM: o ser das coisas determinando a consciência

Todo poeta é um tanto visionário e Drummond não deixa por menos, num outro ramo da árvore de análise, podíamos encontrá-lo falando do homem inserido no tempo. “Êste é tempo de partido,/ tempo de homens partidos”. Os homens partidos, no sentido do verbo, bem como na divisão matemática... Os seres alijados pelo capital que biparte homem e tempo, num silogismo básico: O homem é fruto do tempo. E o tempo só existe com o homem; logo, tempo e homem se completam. Daí o título do texto do excerto acima **Nosso Tempo**; hoje, amanhã e sempre, como na metáfora do tempo nos contos de fadas, lembrando Bruno Bethelm, na Psicanálise dos Contos de Fadas, que nos induz ao despertar da leitura traçando um valor ideológico do interesse. Mannheim (1986, p. 217) esclarece que,

[...] a concepção particular da ideologia opera principalmente com uma psicologia de interesses, enquanto a concepção total utiliza uma análise funcional mais formal, sem quaisquer referências a motivações, confinando-se a uma descrição objetiva das diferenças estruturais das mentes operando em contextos sociais diferentes.

A literatura ideologizando o homem fragmentado pela sociedade de consumo, observado no mesmo texto, “Êste é tempo de divisas,/ tempo de gente cortada” (CDA).

Carlos Drummond nos adverte para a condição de ser social resultante de um processo histórico determinado pelas circunstâncias sociais: são novas existências e exigências da sociedade, pois ela, a mercadoria, objeto de uso: aparador e xícara é parte da história social, melhor, da história humana, visto que é o homem quem as faz e as usa; assim:

Na medida em que o homem é uma criatura primariamente vivendo na história e na sociedade, a “existência” que o cerca jamais constitui uma “existência em si”, mas é sempre uma forma histórica e concreta de existência social (MANNHEIM, 1986, p. 217).

Karl Marx (1818 – 1883) foi quem mais criticou a ordem capitalista. E o fez com muita intuição e perspicácia analisando a alma do sistema ao categorizar que a miséria de muitos, é produzida pela riqueza de poucos. Na sua análise mostra que a discussão primeira da economia deve ser sobre a *mais-valia* e não o bem-estar de todos.

As idéias da classe dominante são também as idéias predominantes em cada época, ou seja, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é também a força *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe ao mesmo tempo dos meios de produção intelectual, de modo que, por essa razão, as idéias daqueles que não dispõem dos meios de produção intelectual ficam sujeitos à classe dominante (MARX 2001, p. 45).

O sentido de dominação, próprio da subjetividade moderna e que surge nos conflitos de classe, mostra que a ideologia é expressão da vontade de hegemonia ou de mando, fenômeno moderno que corrompe o tecido social.

Retomando Marx (2001) temos o esclarecimento de tal assertiva.

Cada nova classe que toma o lugar daquela que dominava antes dela é compelida, para alcançar sua finalidade, a representar seu interesse como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade, ou, para usar uma formulação no plano das idéias, essa classe é obrigada a dar às suas idéias formas de universalidade, a representá-las como sendo as únicas razoáveis, as únicas universalmente válidas (MARX 2001, p. 46).

Não devemos esquecer que as ideologias podem ser mais ou menos consolidadas, visto que expressam ideias, critérios, símbolos, atitudes de indivíduos ou de grupos sociais. Desse modo, a imagem que emana de Cerâmica, é toda carregada de ideologia, a começar pelo título: Cerâmica diz da relação do homem com a natureza e com o trabalho. Na contramão da história, (cerâmica, objeto feito de barro), cozinhar em panelas de barro, é confirmar um bom gosto, o refinado, o diferente, o artesanal: panela de barro, ante o industrial: panela de alumínio. Um dia, panela de cobre, na casa grande, e de barro nas senzalas. O que os excluiu pela necessidade, os exclui pelo refinamento na atualidade.

Pensando o texto drummondiano, o homem transforma a natureza em objetos úteis. A natureza doa ao homem, neste caso, muito particular, bem como em toda relação de expropriação, a matéria prima: a argila, a sílica para transformar em porcelana.

Numa relação imagística, ela é denunciadora partícipe da destruição dos Drummond de Andrade, como querendo dizer que ela os olha, ela os avalia, ela os coisifica perante esta sociedade, recortando-os daquela sociedade na qual eles tinham poder e posse, conquanto hoje são objetos de decoração para ela, a xícara – “[...] ela nos espia do aparador”.

Tudo dito pela xícara que ganhou teor de personagem e se transforma em confidente. O verdadeiro desdobramento do herói, a xícara, o *alter ego* dos Drummond de Andrade, aquele que deixa cair as fraquezas, as mazelas, o que confessa o inconfessável. Ela é pretexto do texto maior que aflora na sua significância topofílica – a bancarrota dos Drummond de Andrade.

Não esqueçamos que o confidente é um personagem íntimo, aquele que doa o aparte – o inefável: todos foram destruídos, menos ela. Apontando a divergência dos seres – âni­ma. A xícara demonstra a temporalidade pelos cacos, colados; o homem, pelas rugas, adquiridas. E neste caso, profundas.

A comunhão de meios expressivos é a imagem e a metáfora do silêncio, posta pela economia da linguagem do autor: **“Os cacos da vida colados formam uma estranha xícara/ Sem uso ela nos espia do aparador”**.

O que era útil é, agora, objeto de ornamentação.

Os homens de um lugar e de um momento: os primeiros determinados por uma condição histórico-social atravessaram séculos de crise e de guerras, mas, trouxeram, das suas revoluções, lembranças.

Se fora no romance, diríamos que Drummond construiu seu imaginário, no “fluxo da consciência” do ser mineiro. Fragmentário de uma época e de uma história social, o poeta se converte em romancista; porém, o poema, por ser síntese da própria história dos Drummond de Andrade, é também parte da sociedade brasileira, coisa que fez tão bem Drummond em outros poemas traduzindo com ideias, imagens e mensagens, um mundo todo particular – singular – do poeta que se pluraliza no ser leitor, cúmplice semiconscente da história e da vida latente nas pévidas da literatura, refletindo a sociedade brasileira.

CONCLUSÃO: Depois (tempos mais amenos)

Como observamos, a literatura está visceralmente relacionada com as situações existenciais do homem, e que tal modo de pensar transforma homem e sociedade, e mesmo não sendo ela – a literatura – cópia do social, ela a representa ou a redimensiona.

Tal trabalho defendeu a ideia de que a obra literária está inserida no modo de produção, e, como tal, é uma mercadoria, que por si só faz parte de toda cadeia do social. Pois tudo o que existe na vida humana e social está em perpétua transformação, tudo é perecível, tudo está sujeito ao fluxo da história.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. **A mesa**. Niterói: Hipocampo, 1951.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, MEC, 1983
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Drummond frente e verso: fotobiografia**. Rio de Janeiro: Alumentamento, 1989.
- BUZZI, Arcângelo R. **Introdução ao pensar – o Ser, o Conhecimento, a Linguagem**. Rio de Janeiro, Vozes: 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Companhia Editora Nacional, São Paulo: 1985. Caldas 1997.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1995
- EAGLETON, Terry, Žižek Slavoj. **Mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- LOWY, Michael. **Ideologias e Ciências Sociais: elementos para uma análise marxista**. São Paulo, Cortez, 1985.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro. Guanabara: 1986.
- MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MÉSZÁROS, István. **O Poder da Ideologia**. Boitempo Editorial. São Paulo, 2004.
- NELLY, Novaes Coelho. **O ensino da literatura**. Quirion: São Paulo, 1974.
- POLANYI, Karl. **A grande transformação – as origens da nossa época**. Campus editora; Rio de Janeiro.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**. Rio de Janeiro: Cultrix/MEC, 1979.

O estudo de paratextos à luz da estética da recepção – uma análise dos prólogos de Juan Beneti Goitia (1970) e Agustín Cerezales (2001)

Edimilson Rodrigues*

Paulo Henrique Carvalho dos Santos**

Introdução

A estética da recepção teve como principal objetivo ressignificar a história da literatura, oferecendo um leque de possibilidades para se trabalhar outros métodos de análise sobre a historicidade da obra de arte literária. Entretanto, os efeitos provocados por este novo esboço excederam para além dos objetivos primariamente propostos, contribuindo para as áreas de estudos sobre literatura comparada, teoria crítica literária e ensino de literatura.

Dito isto, este trabalho¹ tem por objetivo analisar os efeitos da estética da recepção em dois prólogos que antecedem a obra espanhola *Industrias y Andanzas de Alfanhui*, do escritor Rafael Sanchez Ferlosio, escritos por dois leitores críticos datados em diferentes épocas: Juan Beneti Goitia (1970) e Agustín Cerezales (2001).

Desse modo, intentamos discutir sobre os pressupostos teóricos metodológicos que embasam a teoria da estética da recepção; compreender as funções e as diferentes

* Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Fluminense (UFF). Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor do Curso Interdisciplinar de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA – Centro de Ciências de São Bernardo).

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

** Especialista em Literatura e Ensino pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Graduado pelo Curso Interdisciplinar de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA – Centro de Ciências de São Bernardo).

E-mail: pauloh.16@hotmail.com

¹ Este trabalho é fruto de uma pesquisa de Monografia apresentada ao Curso Interdisciplinar de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Maranhão, do Centro de Ciências de São Bernardo – MA.

manifestações paratextuais que entornam o texto literário e realizar a análise dos dois prólogos citados acima à luz das teorias estético-recepcionais.

Breve percurso da Estética da Recepção no horizonte da década de 60

Essa nova vertente da teoria literária surge como uma crítica e provocação à história da literatura que, demasiadamente, tenta, através da história de uma obra literária, explicar de forma absoluta o sentido/significado dela por si mesma. A crítica feita por Hans Robert Jauss, na conferência de 1967, vai em direção à história da literatura porque estava fossilizada e presa, restritamente, às metodologias de análises que se tonaram padrões oriundos de outras críticas literárias, tais como: o marxismo e o formalismo.

Em contraste com outras correntes contemporâneas ao seu tempo, marxismo e formalismo, a estética da recepção difere-se pelo objetivo em que busca colocar o leitor como elemento importante para a significação e historicidade de uma obra literária, uma vez que o leitor é imprescindível, tanto para o conhecimento estético da obra, quanto para o seu conhecimento histórico, já que é para aquele que a obra de arte primeiramente se destina (JAUSS, 1994).

Inspirado em seu ex-professor – Hans George Gadamer – Jauss propõe novos olhares para uma nova Hermenêutica Literária, contribuindo significativamente para a história da literatura, providenciando um esquema de organização metodológica dividida em três etapas: a de compreensão do texto, decorrente da experiência da primeira leitura e percepção estética que a obra desperta no leitor; da interpretação quando o sentido se constrói e se reconstrói a partir do horizonte de experiência que o leitor dispõe e da aplicação de interpretações prévias trabalhadas e medidas na história de seus efeitos.

Assim, a estética da recepção difere-se das outras críticas literárias que se vislumbrou no século passado porque concebe a literatura enquanto fenômeno de manifestação e função social.

Jauss (1994) defende que ainda que se siga uma ordem cronológica de estudos de autores e obras – sejam eles até mesmo voltados aos grandes cânones – não se efetiva na história, por assim dizer, o valor histórico o qual busca-se com essa tentativa. Logo, o valor de uma obra literária está não nas condições biográficas de produção, nem tampouco quanto ao seu lugar frente ao contexto na qual está inserida, ou ainda em consequência do gênero em que se adequa; seu valor está condicionado aos métodos de recepção para com esta, emergidos na posteridade do seu nascimento.

Ao longo do tempo criou-se uma lacuna entre o conhecimento histórico e o estético literário. As escolas de crítica da literatura metodologicamente tomam o objeto literário como fato fechado de produção e representação, desconsiderando, portanto, os impactos gerados pela recepção e o efeito. A escola marxista, a exemplo, não considera o leitor diferente do autor; investiga sua posição social numa determinada sociedade, meio no qual ele se insere. A formalista, por sua vez, concebe-o apenas como um alguém direcionado a investigar a forma do texto, atribuindo-lhe o papel de filólogo, conhecedor dos métodos artísticos que se apropria destes saberes para o estudo do texto.

Essas duas escolas privam o leitor de exercer o papel que é propriamente seu. Uma obra instantaneamente é produzida pensando em um contato posterior – encontro leitor e texto – antes de ser literária, a obra é, sobretudo, dialética e restringir um papel naturalmente exercido pelo público significa desqualificar e sobrepujar a literatura quanto à sua natureza e à sua função social (JAUSS 1994; CAPATTO 2005)

Nesse sentido, o encontro entre literatura e leitor implica questões de ordem tanto históricas quanto estéticas. A implicação estética diz respeito ao valor encerrado de uma obra numa primeira recepção, pela comparação com uma outra obra lida em determinado momento; a implicação histórica, por sua vez, revela-se na possibilidade de a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade, numa cadeia de recepções, de geração em geração, intervindo decididamente no “significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (JAUSS, 1994, p. 23).

Diante desses pressupostos, Jauss esboça um novo método para a história da literatura, discutindo em sete teses as possibilidades de intervenção desta nova escola crítica literária. Zilberman (1984) afirma que as quatro primeiras teses têm caráter de premissas, que oferecem “as linhas mestras da metodologia explicitada nas três últimas” (ZILBERMAN. 1989, p. 33).

Instância prefacial enquanto paratexto editorial

Gérard Genette (2009, p. 09) conceitua os elementos paratextuais como um “meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores”, um tipo de ‘vestíbulo’ que direciona tanto a uma melhor acolhida (recepção) quanto a uma leitura mais pertinente. São elementos que assumem, portanto, a função de apresentá-lo e tornar possível sua presença no mundo enquanto livro. Parte integrante que se apresenta como ponte de mediação entre o leitor e o texto.

Os paratextos apresentam-se nas mais diversas formas e maneiras ao público espectador. Suas manifestações alteram-se em razão da cultura, contexto e circunstâncias sociais de comunicação e divulgação, autores, edições, entre outras; no entanto, ainda assumem o papel de intermediário para o qual existem.

O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discurso de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto, eu reúno sob este termo (GENETTE, 2009, p. 10).

Na perspectiva de Genette, o paratexto constitui-se não somente de aspectos visíveis à percepção estética, mas também se constitui como um campo de discursos ideológicos, que servem para a contemplação das intenções de determinados grupos de interesse, convergentes no sentido de objetivarem os mesmos fins, muito embora pertençam a distintas épocas históricas.

Ainda sobre estes aspectos, confirmamos junto ao autor que os paratextos mudam consideravelmente de acordo com os interesses dominantes de cada época, como por exemplo, atualmente, os tipos de discursos que entornam os textos são completamente diferentes daqueles discursos que se utilizava na idade média.

Já que os paratextos se configuram na intermediação entre o texto e o espectador, Gérard Genette (2009) afirma que o surgimento desses conjuntos deram-se desde quando o homem passou a utilizar a escrita para a comunicação. Durante a Idade Média, a mensagem verbal chegava às demais pessoas através da leitura feita em voz alta por um oficial, normalmente mensageiro, e nessa ação de transmissão oral que mediava a relação de governantes e governados, produziam-se as primeiras formações paratextuais, por isso Genette (2009) afirma que nunca existiu um texto sem paratexto.

Em suma, o paratexto é formado a partir de dois elementos: o peritexto e o epitexto. O peritexto corresponde a mensagem que se encontra no entorno do texto, no espaço do mesmo volume: título de capítulos, prefácio, notas; já o epitexto se constitui das mensagens que entornam o texto, no entanto, mantem distância e se apresentam no espaço externo ao livro, como entrevistas, textos presentes no espaço midiático, etc. (GENETTE, 2009)

A mensagem paratextual pode ser caracterizada pelos aspectos da situação temporal, condição substancial, estatuto programático e força ilocutória da mensagem.

Todas essas situações direcionam à condição da mensagem paratextual e definiremos esses elementos de acordo com os apontamentos feitos por Gérard Genette (2009).

A situação temporal do paratexto pode ser relacionada ao tempo do texto. Muitos paratextos surgem anterior a publicação, como panfletos, convites para lançamento, anúncios, ou outros gêneros que circulam no contexto publicitário; há aqueles que surgem em sincronia com o texto, como o prefácio original e ainda, os que surge a medida em que se lançam novas edições, volumes, etc; nessa perspectiva, surgem e desaparecem espontaneamente a linha do tempo: “se um elemento de paratexto pode aparecer a todo momento, pode também desaparecer, definitivamente ou não, por intervenção do autor ou por intervenção alheia, ou em virtude do desgaste do tempo” (GENETTE, 2009, p. 13). Desse modo, a presença deste é viabilizada pelo espaço e tempo e pelos personagens, autor e público, que integram este cenário.

No que tange à condição substancial, apresentam-se como dois tipos: na linguagem verbal, que corresponde ao texto escrito, considerados de ordem textual e; os de linguagem não verbal, manifestados através das ilustrações ou de outras imagens iconográficas, e ainda como factual, o qual contém um fato descrito, que, quando conhecido do público, interferem na sua recepção. O próprio contexto social funciona como paratexto, pois apresenta as circunstâncias no qual o texto foi escrito. De todo modo, o paratexto é um texto: “se ainda não é o texto, pelo menos já é texto” (GENETTE, 2009, p. 14). Assim, as diversas formas em que se apresentam os paratextos, seja textual, verbal ou não verbal, são comuns pois compartilham o estatuto linguístico do texto.

Quanto ao estatuto pragmático:

O estatuto pragmático de um elemento de paratexto é definido pelas características de sua instância ou situação de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem (GENETTE, 2009, p. 15).

O destinador, não é necessariamente o produtor da mensagem, mas alguém que assume a responsabilidade dela: “o destinador é definido por uma atribuição putativa e por uma responsabilidade assumida” (GENETTE, 2009, p. 15) Geralmente na condição de autor, quando se trata de um paratexto que surge num mesmo momento do texto (prefácio original²), como também o editor que produz paratextos posteriores

² “O prefácio autoral assuntivo original, que abreviaremos, portanto, para prefácio original, tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2009, p. 21).

(peritexto editorial³). O destinatário, grosso modo, é o público a quem a mensagem se destina, contudo, definem-se tipos de públicos específicos para cada paratexto, como os prefácios que são direcionados especificamente aos leitores do livro, enquanto outros paratextos como a entrevista ou anúncios de divulgação direcionam a um público geral, bem como o próprio livro.

Assim, a força ilocutória da mensagem comporta vários estados e degradação e revelam o objetivo do texto paratextual. Em outras palavras, o discurso que constitui o paratexto podem, na maioria das vezes, obter as seguintes pretensões: de informação, quando revelam nome do autor do texto e data de publicação; intenção ou interpretação autoral ou editorial, pretensões estas duas últimas que se mostram funções essenciais da maioria dos prefácios; decisão, quando apresenta-se como algo dado; compromisso, quando a mensagem apresenta-se sob um caráter mais coercitivo, e; conselho, quando apresenta caráter injuntivo no corpo da mensagem (GENETTE, 2009).

Dadas as descrições acima, compreendemos a natureza funcional do paratexto: referenciar o texto, tentando promover uma melhor recepção para àquele que o antecede. Sua existência está diretamente ligada à existência do outro: “o paratexto, sob todas as formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p. 17).

Logo, Gérard Genette (2009, p. 145) aduz que a instância prefacial é “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede⁴”.

Outros autores preocupados com estas definições, como Massaud Moisés (2013, p. 382) define: “PRÓLOGO: - Gr. prólogos, o que se diz antes” e mais “designava, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se anunciava o tema da peça. Por extensão, passou-se a denominar prólogo o texto que antecede ou introduz uma obra. Sinônimo de preâmbulo, prefácio, prelúdio, pródomo, proêmio”.

³ “Denomino peritexto editorial toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado e, eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações diferentes” (Genette, 2009, p. 21)

⁴ No capítulo intitulado “A Instância Prefacial”, Genette usa o termo “Prefácio” para se referir a todo campo textual que antecede ao texto de referência. Para tanto, o autor expõe: “A lista de parassinônimos é muito longa, ao sabor das modas e inovações diversas, como esta amostra desordenada e nada exaustiva pode sugerir: *introdução, prolegômenos, prólogo, nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio [...]*” (GENETTE, 2009, p. 145).

Em se tratando de forma, as instâncias prefaciais apresentam-se sob uma característica comum: o discurso em prosa. O discurso predominante é o narrativo, mas alguns prólogos apresentam um discurso dramático em prosa, diálogo, poético, e como pequena peça de teatro. Há ainda, àqueles que se apropriam do modo narrativo e fazem descrição de um fato, “verídico ou não das circunstâncias da redação” ou de alguma “descoberta” que acontece no texto (GENETTE, 2009, p. 153). O autor adverte ainda: “é, na verdade, raríssimo que um prefácio não contenha aqui ou ali tais fundamentos narrativos. Se o texto é ele próprio de tipo discursivo, o prefácio pode até incluir os únicos elementos narrativos do livro”.

O lugar do prefácio no espaço físico do livro, decorre de uma dinâmica temporal, condicionada pela decisão do autor ou do editor: “Quem diz lugar diz possibilidade, no tempo e, em particular, de toca de lugar, que acarreta às vezes uma mudança de estatuto; um prefácio, autoral ou alógrafo, pode tornar-se capítulo de uma coletânea de ensaios” (GENETTE, 2009, p. 154-155).

As leituras de *Indústrias y Andanzas de Alfanhuí* por Goitia (1970) e Cerezales (2001)

Propomo-nos agora, a realizar nossas análises, tendo como *corpus*, dois prólogos que antecedem o romance *Indústrias y Andanzas de Alfanhuí*, do escritor espanhol Rafael Sánchez Ferlosio, ambas datadas em diferentes épocas: um escritor por Juan Benet Goitia (1970) e outro por Agustín Cerezales (2001).

Juan Benet Goitia (1970)

Começamos as análises do prólogo de Juan Benet com a afirmação que para esse escritor, o romance trata de uma obra autobiografada de Rafael Sánchez, antes que o espanhol abandonasse o mundo da ficção e se dedicasse à escrita e ao trabalho com outros gêneros: “Para mí que se trata de um relato autobiográfico, escrito en el penúltimo instante, antes de que el chico se perdiera para siempre de vista” (GOITIA, 1970).

Outros aspectos que Juan Benet introduz no seu texto denotam para ele e para os leitores de seu prólogo que *Industrias y Andanzas de Alfanhuí* é a narração da vida de Rafael Sánchez Ferlosio, retratada pelo próprio autor. Ferlosio tinha um modo especial de observar as coisas a sua volta, e deste mesmo modo, atribui ao protagonista de olhos de pássaro as mesmas qualidades que as suas; “jamás pudo concentrar su atención en un solo objeto, Ferlosio tenía, y tiene, una manera de mirar bastante grave y, se diría,

desganada, como si le costara un desmedido esfuerzo atendera una cosa, una vez que se ha fijado en otra cualquiera” (GOITIA, 1970).

Juan testifica que conhecera Ferlosio e supõe que *Alfanhuí* fora escrito na mesma época em que ambos foram apresentados um ao outro. Como pressuposto para esta afirmação, Goitia justifica-se pela data escrita no final do romance “Madrid, 13 diciembre 15950”, para credibilizar sua suposição; “por la fecha que lleva al pie de su última página, infiero que la reminiscencia – porque o creo que sea otra cosa – fue escrita en la época yo conocí a Ferlosio” (GOITIA, 1970).

Nas próximas linhas, o escritor continua a fazer suas considerações evidenciando através de outras pistas linguísticas sobre o romance ser autobiográfico:

En aquel momento, no hay duda, había reparado em una serie de temas que singularizaban respecto al corpus de su generación: las escaleras de las pensiones, los almacenes de los taxidermistas, los hocicos de los bueys y las libras de chocolate. Y aun cuando a comienzos de la década del cincuenta empezaba a despertar el afán de denuncia [...] (GOITIA, 1970, p. 12-13)

O próprio Rafael Sanchez, segundo Goitia, tinha certa aspiração por um alfabeto próprio: “no se olvidará el gusto de Ferlosio por un alfabeto propio, por suscitar la envidia con su tinta de color sepia, subproducto de la destilación de lagarto” (GOITI, 1970, p. 13).

Juan Benet também não se propõe a classificar *Alfanhuí* em um movimento literário preciso. No entanto, oferece pistas e contribui para a construção do horizonte de expectativas de seus leitores, que tecerão suas próprias considerações durante o ato da leitura e interpretação da obra, mediante as experiências vivida no horizonte de vida do leitor.

A obra de Rafael, divide-se em duas partes: “las industrias”, que é a fase de descobertas e experimentos, “hasta la muerte del maestros en tierras de Guadalajara”; parte esta que segundo a perspectiva de Goitiniana, é predominante o aspectos da história fantástica, e que é narrada a partir de perspectiva autobiografada. Para Juan Benet, esta primeira parte está permeada pelo tom oriental de inventividade,

Las cosas que había en el jardín de la luna, las visiones que tuvo *Alfanhuí* el día de viento, el castaño y los pájaros de colores – cuya mejor aspiración es, al parecer, la descripción de una naturaleza genérica y morfológicamente

diferenciada de la del hombre y cuyo más alto exponente, em nuestro caso, es esa admirable flauta en la que ‘en lugar de ser, como en las otras, el silencio fondo y el sonido tonada, em ésta el ruido hacía de fondo y el silencio daba melodía’ (GOITIA, 1970, p. 13).

A segunda parte é constituída pelas andanzas do menino que passou a viver como emigrante nas terras de Madrid. Tal passagem rompe com as expectativas do leitor pois o tom muda e a prosa passa a ser lida em um tom mais sério.

Con la muerte del maestro, el paisaje y el tono cambian; el joven Alfanhuí se ve obligado a suspender su afición a la especulativa y a la experimentación de los colores y, teniendo que reingresar y a la natura, se va a vivir a Madrid, como emigrante más del campo de Guadalajara (GOITIA, 1970, p. 13).

Um leitor experiente, ao ler a passagem das indústrias para as andanzas, percebe o rompimento da linguagem melódica e poética, o qual Goitia destaca, para uma linguagem mais rústica e próxima do real: “inevitavelmente, el lector, más familiarizado con el objeto descrito, cree reconocer cierto cambio de estilo, como si el manejo sintáctico fuera diferente em uno y outro caso” (GOITIA, 1970, p. 13) Aduz ainda: “pero lo que en uno es dispensable, en otro es manifesto, haciendo patente mediante la verificación aquella regla de que la exactude del poeta sólo se podra encontrar con la imaginación”. Percebemos a solicitação da presença de um leitor, para que a precisão e essência do poeta sejam encontradas. Este é o leitor denominado implícito que se manifesta nas entrelinhas da estrutura do texto, imaginado pelo autor no ato da escrita.

Outras pontuações são apresentadas: “por fortuna, para Alfanhuí, todavía estaban abiertas las consultas de Ramón, de Frederico y de Antonie, los profesionales del muñeco de madera, del gallo parlante, la culebra de plata y los árboles multicolores” (GOITIA, 1970, p. 12) Três escritores espanhóis que são levados para o texto literários, representados por estes três últimos elementos. São estes escritores espanhóis que ajudaram a Ferlosio assim com a cobra de prata, o galo falante e as arvores multicoloridas ajudam Alfanhuí nos caminhos das suas descobertas e de suas experimentações que o menino faz, principalmente nas fases de suas indústrias. Todas essas declarações sugerem ao leitor a compreensão da obra pela perspectiva da autobiografia.

Agustín Cerezales (2001)

“La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está limpio, todo tu cuerpo será luminoso”; é com esta citação bíblica que se encontra em Mateus, 6:22, que Cerezales começa prologar o romance de Ferlosio, afirmando que o protagonista Alfanhuí, “es, antes de todo, una mirada limpia⁵”

Por Cerezales são tecidas importantes considerações sobre a riqueza fantástica da obra; no entanto, o que a torna fantástica não é somente a presença de animais como a cobra de prata ou o galo falante; nem pelas multicores com que Alfanhuí brinca e se diverte. A riqueza da obra de Ferlosio se deve a maestria com que o autor se utiliza para contar-nos a história do menino dos olhos de pássaro. Ingênuo e curioso, dotado de tamanha inocência e pureza.

Para Cerezales, Alfanhuí é um romance autobiográfico que retrata a vida do próprio escritor Rafael Ferlosio. O jeito genuíno que Alfanhuí observa as coisas, leva-nos a perceber os tesouros “óticos” que existem na vida e que ela se apresenta como tal: “Alfanhuí nos oferece un catálogo viviente de colores, de esa luminosa explosión de tesoros ópticos que es la vida” (CEREZALES, 2001)

Segundo Jauss (1994), a literatura mais que uma representação da realidade, é um meio pelo qual o indivíduo consegue refletir sobre a sua vida e sobre os padrões estéticos sociais em que está inserido: “A experiência da leitura logra libertá-los das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas” (JAUSS, 1994, p. 52)

Para Cerezales, Alfanhuí desperta no leitor esta nova percepção das coisas, através da sua doce curiosidade:

Alfanhuí es, ante todo, una mirada limpia. Lo cual no significa aqui solamente sin doblez, inocente y pura, que también, sino limpia en el sentido físico del término, y además, informada por genuina y apacible curiosidad que la empuja hacia la realidad más real de las cosas, aquella que se nos esconde y a la vez nos brinda en las evidencias mismas, ese ‘otro lado’ ‘de donde no viene nunca el conocimiento de las otras cosas; transpuestos el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la memoria de las cosas desconocidas’ (CEREZALES, 2001).

⁵ Não pode ser identificada a página que retiramos as citações, por isso, referenciaremos apenas com o nome do autor e ano.

No ato da leitura, a percepção da existência das coisas não reveladas – “de las cosas desconocidas” – são alcançadas a partir de um sistema de referência que o leitor constrói mediante a sua experiência de leitura. Ao analisarmos o prólogo escrito por Cerezales, e meditarmos nas considerações tecidas sobre a obra de Ferlosio, percebemos que ele assume o papel de leitor denominado empírico.

Tratamo-nos a discutir como Cerezales recepciona o romance ferlosiano a partir da perspectiva da segunda tese elaborada por Jauss (1994), no tocante à experiência literária do leitor e à construção de sistemas referenciais que formam conjunto no processo de interpretação e recepção da obra de arte literária.

O valor da obra de Ferlosio, para Cerezales se dá pela riqueza que o autor traz para o texto, utilizando-se de elementos que se manifestaram primeiramente em outras circunstâncias e épocas. A abundância generosa da escrita de Ferlosio e o seu bom tom característico faz com que mesmo o autor se apropriando de elementos arcaicos – em especial ao tipo de linguagem predominante à esta escola –, e ainda, como o autor se apropria deste modo –; neste caso, vale ressaltar o modo coerente com que o autor se utiliza da arte da linguagem – de elementos torpos – que são tipos de argumentos que os gregos cétricos utilizavam para mostrar a impossibilidade de provar verdades secretas – faz com que *Indústrias y Andanzas de Alfanhuí* não perca sua elegância e seu frescor e sua essência: *La prosa de Ferlosio estrena aquí su prodigiosa precisión, su generosa abundancia y ese buen todo característico que le permite incorporar giros arcaicos, tropos diversos, sin desmedro de su concinidad y lozanía*” (CEREZALES, 2001).

Como vislumbrado acima, a recepção do romance engloba uma reconstrução de um sistema de referências, que neste caso corresponde ao conhecimento da linguagem pertencentes a outros gêneros que pertencem a outros contextos.

O leitor se apropria de saberes prévios adquiridos no decorrer de suas experiências de vidas e estes saberes reverberam-se naturalmente no ato da leitura e propiciam ao leitor a significação na esfera da experiência literária. Conforme Jauss (1994), uma obra não se apresenta como espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais, visíveis e invisíveis. Relações de familiaridade e indicações implícitas que o público, em especial aos leitores, predispõe para recebê-la. Afirma ainda que a obra:

Desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então

– e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e dos gostos dos diversos leitores e camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

Diante disso, é que Cerezales (2001) pondera: “Diríase que la lengua, la lengua de Castilla, viene a beber en ella como quien viene a repornese em manantial cristalino, em la fuente de la eterna juventud”.

Outro sistema de referência tecida no discurso de Cerezales, é o de comparação de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* com outras duas obras do mesmo autor: *El Jarama(ano)* e *El testimonio de Yarfoz(ano)*. Para o escritor, estas três obras de Ferlosio são “cada una de las cuales bastaria para nuclear un mundo autónomo, cuanto más una obra dilatada a lo largo de los años, sons sin duda algunas obras maestras” (Cerezales, 2001). Esta comparação e alusão às duas outras obras de Ferlosio, deriva da tentativa de compreender como se procede o romance *Alfanhuí*, no que tange ao tom poético que constitui a obra, e ainda à possibilidade de classificação da obra, mediante o contexto enquanto pano de fundo em que ela eventualmente esteja inserida.

Alfanhuí foi escrito na década de cinquenta, período anterior ao surgimento do movimento literário “realismo mágico”, fato este que poderia possibilitar à classificação da obra enquanto representação escrita, quando considerada autobiografada. Do mesmo modo, poderia classificar a obra *El Jarama* como sob o código do realismo social.

Segundo Cerezales (2001), *Industrias y Andanzas de Alfanhuí* desencadeia ainda outros horizontes de expectativas para as outras duas obras de Rafael Sánchez. O modo como o autor escrever o romance, a técnica que ele utilizou e o tom que predomina a narração da história do menino com olhos de pássaro, faz o leitor acreditar que Ferlosio preservaria a mesma precisão que se apropriou no primeiro romance.

Aos romances Ferlosianos, e aqui Cerezales analisa o valor de *Alfanhuí* a partir de uma perspectiva sincrônica, que não necessariamente corresponde ao tempo cronológico, mas ao conjunto de obras do mesmo autor, que já mencionamos: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, *El Jarama* e *El testimonio de Yarfoz*. As três narrativas partilham do que Agustín chama de “realismo fluvial”. Os rios são traços característicos das histórias de Ferlosio. O prologista diz:

Lo que Ferlosio novela son los ríos, y son ellos, mí atrevería a sugerir, quienes le dictan el modo de decirlos. De tales deidades, de su misma variedad e idiosincrasias, nacería la variedad y la idiosincrasia de cada una de sus novelas. Vistas así las cosas, me preguntó que mayor coherencia de conjunto podría pedirsele a una obra literaria (CEREZALE, 2001).

Tal afirmação nos revela a presença de um leitor implícito. Seguindo as perspectivas destinadas por este tipo de, nas referências do texto, como já discutidos, não são dadas com tal; elas precisam ser imaginadas. Tal papel só pode ser efetivada na presença de um leitor implícito. O papel do leitor é delineado na estrutura do texto, no ato de interpretação subjetiva do texto literário: “O cumprimento do papel do leitor implícito se dá a partir de atos de imaginação, os quais conferem caráter transcendental à obra literária” (ISER, 1996, p. 65 apud RIBEIRO, 2012, p. 24) Desse modo, o leitor real aguça as projeções para as referências do texto por meio do leitor implícito.

Considerações finais

No tocante à historicidade e o valor de uma obra literária, podemos compreender e buscamos deixar evidente o porquê de uma obra ressoar diferente no momento em que aparece em épocas distintas, pois tal ressonância tem relação com os horizontes de expectativas, criados e/ou idealizados por diversos leitores, que acarreta experiências diversas de leitura, cultura, religião, política, entre outras manifestações que emergem naturalmente e que são pertencentes ao contexto da esfera social da vida de cada leitor.

As instâncias prefaciais alógrafas que nos propomos analisar, permitiram-nos obter uma melhor compreensão a respeito das diferentes e particulares recepções que um texto literário sofre no momento em que surge em determinadas épocas. E se tratando de prólogos, que assumem função preponderante no ato da leitura e assumem a função de guia ao leitor (GENETTE, 2009), ponderamos a relevância deste no processo de recepção e valor o texto referenciado. Agustín Cerezales e Juan Benet Goitia evidenciam em seus prólogos o modo como percebem a obra de Rafael Ferlosio e o valor que eles atribuem a ela. É claro o modo como estes autores recebem o texto e propõe o seu valor – estético e histórico – a partir da relação que estabelecem para o conjunto de obras do autor Ferlosio.

Referencias

CAPATTO, Renata Macedo. **Nas malhas do leitor**: um estudo de teses e dissertações sobre leitura/recepção de textos (1980-2003). 2005, 351 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

FERLOSIO, Rafael Sánchez. **Industrias y Andanzas de Alfanhuí**. Madrid, Aliança Editorial, 1970.

FERLOSIO, Rafael Sánchez. **Industrias y Andanzas de Alfanhuí**. Madrid, Bibliotex, 2001

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição

O estudo de paratextos à luz da estética da recepção – uma análise dos prólogos de Juan Benet Goitia (1970) e Agustín Cereales (2001)

DOI: 10.23899/9786589284482.4

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Atica, 1994. (1.a ed. em alemão em 1967)

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12^a ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2013

RIBEIRO, Valdir Guilherme Alves. **Recepção literária: a interação entre o texto literário e o leitor**. 2011, p. 76 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Manaus, 2012.

TASENDE, Ana Maria Platas. **Diccionario del términos literários**. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Intertexto cultural: “festejos e motivos” afro-brasileiros no samba “Haja Deus” de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha

Edimilson Rodrigues*

Tereza Cristina Carvalho Lima de Almeida**

Introdução

A escolha do samba *Haja Deus*, de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha, deve-se ao fato de ser uma memória da infância e parte da juventude. Naquele ano, 1979, em que foi gravado o primeiro LP de samba-enredo das escolas de samba do Maranhão, apesar de não ter visto o desfile das escolas locais, passei a ter conhecimento de que aqui também se fazia um trabalho com a inspiração nos moldes do carnaval que se fazia na cidade do Rio de Janeiro - RJ.

O samba de autoria de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha, interpretado por Nicéas Drumont, foi o que teve melhor sonoridade aos meus ouvidos, falando de “festejos e motivos” da cultura popular, que despertavam meu imaginário de como seriam essas brincadeiras. Hoje, mais de quatro décadas depois, ainda tenho esse pensamento: de como aconteciam essas manifestações, mas agora reflito como essa herança cultural afro-brasileira foi formadora da nossa sociedade.

O samba começa exatamente assim: “Haja Deus...” onde é possível refletir um pouco a dicotomia do sagrado e do profano. A festa profana exaltando a existência do sagrado, do divino, para apreciar as belezas, os festejos e motivos da cultura popular criadas pelo homem, através da inspiração concedida por Deus e que Ele, assim como a sociedade, possa apreciar toda a beleza que a letra do samba apresenta e representa ao olhar/ouvido das pessoas da sociedade ludovicense. E o encantamento dessa composição, artisticamente elaborada no ano de 1979, dura até os dias atuais, repicando tanto na memória social como artística desta cidade.

Este hino cumpre, pois, um desejo solidário de irmanar, artistas da palavra e ouvintes/brincantes nos albores do carnaval. Comprovando o valor e importância da

* Professor Doutor da Universidade Federal do Maranhão - Espanhol - Curso de Linguagens e Códigos.
E-mail: em.rodriques@ufma.br

** Graduada em Licenciatura em Estudos Africanos e Afro-brasileiros.
E-mail: cristinalima106@hotmail.com

arte na vida do ser humano. Ele traduz uma incursão, une tempos e homens diversos, num verdadeiro passeio pela história da cultura popular, com origens africanas, indígenas e europeias traduzidas em danças, músicas, lendas e cores. Foi uma destas magias – as origens africanas – que me seduziu a escrever esta monografia. Fruto de duas experiências em minha vida: uma no campo da arte e, a outra, no universo da minha formação social e acadêmica. Este trabalho teve como objetivo principal ratificar a presença e influência africana na história e cultura afro-brasileira e como objetivo específico, os diálogos possíveis entre arte e educação, música e literatura, comprovando o valor da arte e cultura na vida do ser humano, de um povo.

Esta aventura de escrita, que mais se parece com o ensaio, pela forma inconclusa que adquire em alguns capítulos, conta com o ar jornalístico e profissional, que pairam no corpo deste trabalho.

“O amo canta”, a literatura encanta: música e literatura

A literatura é arte da palavra e, como tal, insere-se em todos os espaços do humano. Porque a arte literária não é um patrimônio único de um artífice, um profissional, cuja essência de sua arte advenha de matéria una, resultando um elemento visível e inovador, mas de todo ser humano – a palavra: singela e do diário. E ela está, quase sempre, alagada de amplos espectros, sociais, culturais, políticos e da experiência de vida do artista que a fixa em seu texto conotativo que resulta em elementos simbólicos.

E na música, uma de suas manifestações mais recorrentes, não seria diferente. A arte que harmoniza: palavra e som, imagem e ritmo, melodia e significado, tendo como resultante o Samba¹, Canção², Sonata³, Cantata⁴, insere-se em todos os campos da vida cotidiana. E na cultura popular é donde ela emana e se incrusta, qual a pedra na joia, com mais vigor e longevidade. Justo porque é na vida cotidiana, no fazer diário, na luta pelo pão que ela se fermenta em memória, em patrimônio. E nos alimenta,

¹ Samba: baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode. Samba é nome angolês, que teve sua ampliação e vulgarização no Brasil, consagrando-se no segundo lustro do século XIX. O nome, entretanto, teve vulgarização lenta e apenas em 1916 apareceu a primeira música impressa em que ele se mencionava, “Pelo Telefone”, de Ernesto Sousa, Donga, Rio de Janeiro (CASCUDO, p. 798).

² Canção: substantivo feminino. Pequena composição musical de caráter popular, sentimental ou satírico, dividida em coplas e destinada a ser cantada. Modinha.

³ Sonata: Composição instrumental geralmente para piano solo ou duo com piano, baseado na sonata clássica do séc. XVIII e renovada nos fins do séc. XIX e no séc. XX sob influência dos novos sistemas musicais e de novas concepções estéticas (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa).

⁴ Cantata: Lit. composição poética lírico-dramática de origem italiana, com partes recitadas e partes cantadas (árias) – Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

estruturando-nos para as adversidades da vida, fixando-nos nas teias do social. A literatura e a música são como fios que tecem as teias da sociedade, fornecendo uma base sólida para enfrentar os desafios diários e auxiliar na compreensão e apreciação da riqueza da experiência humana.

Música⁵ e literatura⁶ não são conceitos tão fáceis de definir, pois se definirmos música como uma sequência de sons agradáveis ao ouvido, o que é música para um, pode soar como ruído para outro e vice-versa. Assim, também a literatura: que pode ser oral, comparada, de cordel, científica, popular, de vanguarda, de ficção e uma série de ramificações que pode significar para um e para outro, não. Literatura, pode ser uma fuga da realidade ou uma realidade imaginária, uma forma de conhecer o ser humano, conhecer o mundo e também um instrumento político. Música e Literatura são espaços amplos de diálogos interculturais, interartes. Importa destacar que para Clüver (1997):

Questões de intertextualidades podem fazer parte de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson, entre outros, insiste que a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve recorrências a intertextos verbais (CLÜVER, 1997, p. 40).

Isto porque, a sua produção é mais que um diálogo, é produto de intertextos, é uma produção de conhecimentos culturais, profundamente harmônicos às questões da arte e da literatura, tanto brasileiras quanto africanas e, conseqüentemente, quanto à interpretação e o saber sobre textos verbais e não verbais, exigindo um leitor qualificado e educado nas práticas culturais de textos clássicos. E aqui, o leitor é autor do Samba que soube coletar aspectos da vida de suas sociedades e pô-los em diálogo interartes, colaborativo: música e literatura. Elas podem ser uma forma de escapismo, uma realidade imaginária, uma maneira de conhecer o ser humano e o mundo, e também um instrumento político.

Isto por entendermos que a colaboração entre som e texto, são ambas, produções resultantes de práticas socioculturais, produzidas com e por modelos instintivos deles derivados⁷, refletindo práticas de traduções. Uma obra de palavra que se traduz em

⁵ Música: É a combinação harmoniosa e expressiva de sons; a arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc.

⁶ Literatura Uso estético da linguagem escrita; conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético, pertencentes a um país, época, gênero etc.

⁷ A estas questões é importante lermos o texto de René Wellek e Austin Warren (1971) – especialmente o capítulo onde os teóricos são precursores na discussão dos estudos interartes: **Literatura e outras artes**

outra sonora: o samba. Vale ressaltar para dizer com as palavras de Roman Jakobson (2000), o que entende-se por tradução e, muito em particular, a intersemiótica. Justamente porque se sabe que o samba está todo impregnado de questões relativas às três espécies de tradução – intralingual, interlingual e intersemiótica⁸. E nessa discussão, que está mais próxima de nós, pode-se definir que,

O diálogo interartes se propõe a superar quaisquer obstáculos intencionais ou não, vivendo a experiência que remonta às cavernas frequentadas pelo homem pré-histórico, que desenhava, cantava, dançava e comungava com o meio. Uma verdadeira celebração à liberdade.

Este diálogo é muito antigo e cabe discussões que não comportam neste trabalho. Pois, desde muito tempo que a arte da palavra se amplia no cenário da música e vice-versa. Dentre muitas das tipologias poéticas, a canção, e, conseqüentemente, o samba são partes de uma mesma moeda. O texto sonoro se adere ao escrito e, depois, se amplia na melodia que a faz acompanhar de instrumentos musicais específicos, iguais aos do samba. E uma curiosidade que é marcante dessa inseparabilidade é o samba-enredo, este sem categoria literária, nos estudos da teoria, constrói-se por si mesmo e molda-se aos saberes de que é uma peça da escola de samba.

A principal e mais importante, justamente porque dela surgem todos os eventos que compõem a encenação, sua arquitetura visual e sonora, seu intertexto histórico, social e literário. São as matrizes culturais, populares que ganham assim, novos formatos industriais, como o Carnaval. O adereço, por assim dizer, essencial para o desenvolvimento da arte carnavalesca nesse diálogo provável entre literatura e música. Dele, do samba-enredo, espalham-se os motivos, os assuntos, os enigmas e as imagens que servem à Escola de Samba como guarda-chuva de criação.

(p. 159, 176). Vale o destaque para afirmar e confirmar que – “Depara-se-nos, por fim, este problema: certas épocas ou nações foram extremamente produtivas apenas em uma ou duas artes, e mesmo estas completamente estéreis ou meramente imitativas e derivativas de outras” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 169).

⁸ Distinguímos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

E neste amplo espectro de criação, somam-se múltiplos e multiformes profissionais, na máquina imaginária carnavalesca, transportando ao visível o que o sonoro sugere, idealizando o que som e a imagem evocam, concretizando ritmo e harmonia ao belo sugestivo, direcionando olhares ao campo da obra, que é ela mesma, a estética em movimento. Oriunda da outra estética que alguns teóricos chamam de “pintura com palavras”, mas que estática, no momento da criação, a poesia. No entanto, com a musicalização, a vivacidade do samba-enredo, e toda a “pintura” dos elementos carnavalescos, as poesias ganham movimento, ritmos corpóreos, redimensionando-as às outras áreas do saber humano: como pintura, arquitetura, teatro.

O amo e poeta, dois seres que cantam e encantam. Dois sujeitos que coabitam o corpo do literário. O amo é na cultura popular do Maranhão, o ser responsável pela condução do boi, personagem do Bumba meu boi, no qual ele, e outros personagens, atuam na magia que se desenvolve em canto, dança e cores. O poeta atua nos bastidores da criação, mas dá vida ao leitor, ao cantor que a transforma em música, que a faz encantar e surgir aos ouvidos do ouvinte. Neste cenário social, avenida, bar, rua e associação, o poeta e o amo adquirem a mesma dimensão do artista da palavra. E a música ganha ares de um ritual, da velha manifestação cultural dos aedos que contavam suas histórias nas rodas da sociedade.

Como em uma grande obra de arte literária narrativa, o samba-enredo denuncia os personagens, deleta os amores envoltos no assunto, pinta o ambiente, declara o foco narrativo em quadrantes de luzes e cores, com gestos e seus espaços.

Na arte do Carnaval o samba é inevitavelmente, a sua maior expressão. Mas, sem a letra, sem esse ser que dá vida ao Carnaval a festa não é a mesma. São, pois, um duplo que se completa e ganha multiformes de sentidos ao cenário da avenida. Palco de vivência de onde atuam os entes simbólicos emanados das imagens que se nutriam apenas em palavras, são agora, ampliadas pelas outras artes que se dispõem ao espaço dialógico que é o carnaval.

O amo, o ser que guarnece a vida em toadas, canta e convida à reflexão, via caminhos da sonoridade. Ele canta, mas também, encanta a vida e a arte, nesta e em todas as Nações, inclusive a Nação Africana. E aqui, o patrimônio cultural se traduz em Samba, em hino-canção de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha. Estes são os poetas que nos convidam a incursionar nesta melodia que traduz São Luís, África e a Cultura Popular, em uma dimensão do humano, que só poeta é capaz de fazer ecoar.

A letra soma-se ao encantamento que brota da fonte do sagrado, da ancestralidade do homem diaspórico da África e do Brasil. E São Luís do Maranhão nos aquece, com ou

sem fogueira de São João, para dizermos do intertexto cultural ao qual nos propomos – “Festejos e Motivos” afro-brasileiros no samba, de Chico e também de Tampinha.

Muito se discute ainda hoje, o fato de o Carnaval de Escola de samba ser ou não, uma tradição original do Maranhão, sendo uma discussão em que autores, estudiosos e brincantes não chegam a ter um consenso.

Segundo Ananias Martins (2013), o carnaval em si sempre foi uma grande tradição em São Luís, não só pelas manifestações artísticas anuais, mas pela grande variedade de alternativas como Tambor de Crioula, fofões... A teatralização nas ruas de manifestações como essa vem desde os tempos dos jesuítas, no primeiro século da colonização.

A rigor, não podemos defini-las como folguedos de intenções carnavalescas, entretanto, se a princípio se vinculavam às datas específicas, como as das festas religiosas e da colheita, acabaram se tornando manifestações populares de usança rotineira em períodos festivos. Muitas delas de procedência rural e de ascendência do colonizador europeu foram adaptadas pelos negros urbanos no Brasil, tornando-se manifestações de rua presentes o ano inteiro. Não obstante a constância eram invariavelmente coagidas pelo poder público, a mando das críticas da sociedade branca (MARTINS, 2013, p. 34).

Essas reflexões ainda são enriquecidas com os comentários seguintes, do mesmo historiador maranhense da cultura popular.

Durante os séculos XVII e parte do XVIII, em São Luís, os únicos festejos que encontramos relatos, são religiosos. São as festas do Divino Espírito Santo, o Corpus Christi, a festa de São Gonçalo e Santo Inácio de Loyola e certas procissões como a do Rei Davi, que mobilizaram o povo, aglutinando por circunstância do deslocamento de famílias de lugarejos e sítios para dar sentido a uma provisória dinâmica urbana (MARTINS, 2013, p. 35).

Desta forma, o amo canta e a literatura encanta a todos aqueles que se ligam, direta ou indiretamente às manifestações populares e, neste caso, mais amplo porque se relaciona com os saberes da cultura africana e afro-brasileira, objeto de formação da Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

“Quanta beleza” na arte e cultura afro-brasileiras

Neste capítulo, deseja-se traçar um diálogo da arte popular do Maranhão, através do carnaval, ícone da cultura popular brasileira, com alguns elementos ancestrais da cultura africana, contemplados na letra do samba – da Escola Flor do Samba– qual denominamos de Samba-Canção. Historicamente, os rituais, a culinária, a cultura popular brasileira herdaram muitos traços matriciais da cultura africana. E uma de suas presenças mais marcantes, são as festas religiosas e o saber linguístico, as quais trazem as memórias da África em formas de cantos, danças, encenações e festividades que confirmam sua importância, bem como, a contribuição à composição de um cenário ludovicense, amplamente marcado pela força dessa expressividade.

Arte e saberes ancestrais se juntam, pois, na melodia do samba, relembrando essa tenacidade do ser africano que se espalha por todos os setores da vida social, cultural e artística do Maranhão. Esses materiais constituem-se em magníficos exercícios de reelaboração de uma riquíssima tradição (SOUZA; SILVA, 1996, p. 15).

Essa ancestralidade é mais forte e marcante nas festas e manifestações artísticas da vida cultural de São Luís, isto porque, a cidade, além de colonizada pelos portugueses, possibilitou, pelo acesso primeiro, o porto de chegada, a permanência de muitos africanos na capital, como mão de obra doméstica –as amas das senhoras portuguesas– no comércio e como escravos urbanos, o “faz-tudo” dos senhores e comerciantes.

Importa destacar que, em um processo inverso nos anos 70 e 80 do século XX, há o retorno de muitos dos antepassados que foram escravizados no interior do Estado, constituindo assim, o que hoje chamamos de Quilombos Urbanos. E essa mescla de culturas amplas, de diversas matrizes africanas, albergadas em seus saberes, oriundas dos vários países e da experiência com saberes lusos, indígenas e brasileiros formam um tecido de arte e cultura que recobre toda a nossa formação. São experiências que esculpem homens múltiplos de saberes, desenham outras geografias no solo da alma, tracejam novos horizontes de expectativas, adicionam conhecimentos e arte em espaços periféricos, mas centrais, quanto às questões da arte e cultura popular.

Vão, assim, com outros artífices da arte popular, e das diversas manifestações artísticas, dinamizar a cultura popular⁹ na capital. Bem sabemos que na baixada, onde

⁹ Para Burke (2008, pp. 29 e 30) no subcapítulo *A descoberta do povo*, nos declara: “A ideia de “cultura popular” ou *Volkskultur* se originou no mesmo lugar e momento que a de “história cultural”: na Alemanha do final do século

“o lamento ecoou”, tal qual giza o letrista do samba, é o local de onde também, ainda hoje, encontra-se muitos descendentes de escravos que se expressam em seus “folguedos e motivos”, dando o ritmo de sua ancestralidade africana. Marcando o compasso e a cadência dos mitos, lendas e rituais africanos. Assim, pode-se afirmar que o processo de colonização trouxe para o cenário maranhense, e mais intensamente para a capital, muitos negros como força motriz, à casa-grande, às senzalas, ao comércio ambulante, e mão de obra escrava, mas também, possibilitou que a arte imprimisse nesses cenários, sua impressão digital mais importante e significativa – a africanidade e o saber da arte popular deste imenso continente.

Tratar da criação cultural nas sociedades coloniais implica, numa primeira instância, o entendimento do processo de colonização, suas vicissitudes e seus desdobramentos. O processo de colonização é portador de trocas que significam, ao mesmo tempo, deslocação de eixo da sociedade submetida e sua inserção em um novo tipo de relações (SOUZA; SILVA, 1996, p. 13).

E o Carnaval, manifestação da cultura popular, permite que essas experiências culturais sejam apresentadas ao homem brasileiro. Isto porque a arte do carnaval, funciona como instrumento de transformação e contribui para elaboração de novos paradigmas sociais. Contribui, ainda, para a reflexão e, quiçá, superação dos problemas étnicos, econômicos e sociais, como agente formador e estabelecedor de novos conceitos sociológicos e históricos, que reconheçam a contribuição do homem da África para a formação das sociedades para onde foram transportados.

E claro, entende-se que para o autor do samba e todos os ouvintes, o carnaval, como elemento da cultura popular, está cumprindo um ato de socialização da arte e, conseqüentemente, do saber que emana daquela expressividade. São contribuições que nos levam a pensar que através desse transporte forçado, na negação de escolhas, construiu o carnaval, em outras pátrias, muitas identidades forjadas, mas doou o que tinha de melhor, sua vivência matricial e seu saber cultural, mediador que é do seu antepassado rico em arte e culturas milenárias quando o samba se irmana a outras artes

XVIII. Canções e contos populares, danças, rituais, arte e ofícios foram descobertos pelos intelectuais de classe média nessa época. No entanto, a história da cultura popular foi deixada aos amantes de antiguidades, folcloristas e antropólogos. Só na década de 1960 um grupo de historiadores, sobretudo, mas não exclusivamente anglófonos, passou a estudá-la. Um dos primeiros exemplos, publicado em 1959, foi a História social do jazz, escrito por “Francis Newton”, um dos pseudônimos de Eric Hobsbawm. Como seria de se esperar de um famoso historiador econômico e social, o autor discutia não apenas a música, mas também seu público, abordando o jazz como negócio e forma de protesto político e social”.

na avenida. Como percebe-se nestes versos: “O carnaval é a festa maior/ Tem colombina ô tem dominó/ No jogo do baralho/

Quem se espanta é o fofão ôlálá”.

Há, pois, um consórcio de manifestações culturais, anteriormente citado. A ludicidade e a alegria do homem dos dois continentes estão marcados nestes versos. Pelos elementos da festa, mas também, pela simbologia que emana. Dominó é jogo, mas é também, parceiro de Colombina. Em outro jogo popular, o baralho, o elemento metaforizado é o fofão, personagem tipicamente maranhense.

A grande “diáspora da arte” está agora amparada, simbolicamente, pela festa maior: um elemento do outro extremo da vida, a carta do baralho, recebe outro elemento da festa maior, e seu personagem mais popular, o fofão. O carnaval faz que o homem da arquibancada tome uma consciência mais aguda da vida onde, provisoriamente, por alguns dias, tudo é permitido. Inclusive dois antípodas estarem juntos – África e Brasil –, bem como, vários elementos de jogos diversos se aglutinarem para encantar a plateia que se deleita na arquibancada da passarela do samba.

O carnaval, cujo motivo é África e Brasil funciona, assim, como formador de saber, mas acima de tudo, agente de socialização que transporta, neste enlace entre educação e arte, experiências diversas, na festa maior. Daí diz-se que neste transporte de experiências, há muita beleza na arte e cultura brasileira, porque recebeu o caudal de iniciação que se converte em reflexão sociológica nas manifestações de raiz africana, que ainda hoje, percebe-se em todo território. Deste modo, a cultura do carnaval ajuda a construir o manancial que se entrelaça aos mais variados saberes e constitui países ricos em diversidades culturais: África e Brasil.

São, portanto, estes os “Festejos e motivos/ Da cultura popular” que nos proporcionam falar sobre a arte que se visualiza no texto do poeta maranhense. Que guarda em sua estrutura, ainda que não seja tema deste trabalho, um contraponto entre o rural e o urbano, o cidadão e periférico. O cidadão onde as festividades ainda reinam porque é na periferia que o popular se veste e reveste em cores de festas, com ou sem o saber acadêmico, mas com marcas do dialeto, do antepassado, dos ancestrais que falam no sujeito de qualquer cultura. Para Fanon (2008, p. 33) “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”, essa apresenta a obra de arte, literária ou sonora, como patrimônio da cultura e do sujeito que a cria.

Haja Deus: estratégia de potência expressiva

A poesia de matriz africana, ou dialógica com ela, como *Haja Deus*, dos poetas maranhenses Chico da Ladeira e Augusto Tampinha, é fruto da aura mnemônica do poeta.

Através da leitura desse texto, entende-se muitos aspectos da vida do homem de África que por aqui aportou no processo de colonização e deixou suas marcas culturais.

Dialogando com Noémia de Sousa, no poema *Samba* (1951), com alguns versos, na epígrafe deste trabalho, “o ritmo fraterno do samba”, nessa potência expressiva do poeta maranhense:

[...] traz a marca fundamental da grande poesia: a capacidade de se opor à violência, à opressão e à desumanização. Esta qualidade – cordão empático entre a poesia e seu real destino, o homem – consubstancia-se nela e, nela, revela-se consciência do humano em seu pulsar dolorido. Poesia marcada pelo engajamento do humano vivo, o que o transforma em poderoso instrumento de denúncia – poesia solidária em sua nervosa dilaceração (SOUZA; SILVA, 1996, p. 60).

Isto porque, no poema *Haja Deus*, o poeta traz a percepção da vida em África e da vida social do sujeito de sua cidade: São Luís do Maranhão. Há, portanto, uma revelação que se mostra mais ampla quando o poeta diz: “O negro canta em dialeto/ lá na casa de nagô”. Temos aí a poesia marcada pelo engajamento do humano vivo, a qual se mostra no subconsciente, como cordão que o guia ao retorno, a busca de suas origens.

Ele canta no dialeto de sua origem, de sua nação, que, ainda que longe em tempo e espaço, está presente em sua capacidade de se opor à violência e, amparado pelos seus: “lá na casa de nagô”, liberta-se da opressão e vive sua humanidade, através da arte, que ficou por muito tempo na encruzilhada da vida. Posto que, “A noção atualizada de arte é, nas mãos dos críticos da cultura, uma representação valorizadora do homem; deste homem que, inegavelmente, se encontra na encruzilhada” (PORTELLA, 1974, p. 31). E no texto de Chico da Ladeira e Augusto Tampinha percebe-se esse senso do indivíduo crítico da cultura que contagia seus parceiros de profissão e de samba, como pontua Augusto Tampinha em entrevista:

As manifestações estão vivas até hoje, estão presentes em nossas festas, nas ruas, no coração e sentimento da população, e está aí no dia a dia no Tambor de Crioula, no Bumba-meu-boi, que é o ponto mais alto da nossa cultura popular.

No carnaval, nós temos coisas específicas e genuinamente nossas, que é o caso dos blocos de ritmo e dos fofões, e quando a gente cita o Cruz-diabo, baralho, essas coisas sim estão na memória. [...] E fizemos um samba que encantou toda a cidade e que dava toda a sustentação para essa leitura que nós queríamos dar àquele cortejo, aquele desfile, daqueles aspectos festivos e encantadores da cidade de São Luís que é trabalhada que se manifestam dessa forma conservando acima de tudo esses aspectos culturais que estão escritos nos anais de São Luís (Trecho da entrevista - anexo A).

Daí a importância, também, da recepção da poesia, quer seja ela cantada, ou declamada. No caso deste estudo, o ofício de ser poeta se mescla à arte do Samba, e, indubitavelmente, à vida social e literária da cidade de São Luís. Isto porque, os poetas, com seus textos, recortados, fragmentados como garatujas infantis, se aproximam desta assertiva. Na poesia, agora único lugar saudável e seguro, eles colocam suas invencionices à prova.

Rabiscam o texto como quem risca a areia, apropriando-se do processo de (re)descobertas, como palimpsestos que induzem outras escritas, desta vez, por aqueles que desejam o despertar da consciência dos traumas, fraturas e alijamentos que viveram os negros nesta cidade.

Na linguagem poética, agora imantada de cores, pelo poder das metáforas e imagens mnemônicas, o poeta gera preeminências de sentidos. É a escrita se impondo como fragmentos da memória coletiva¹⁰ escrita que se desenvolve mais como aprendizagem do ser, que de uma invenção do ser poeta que, declara: “Na avenida a tocar”.

Esta memória funciona como veículo propulso de sentidos de liberdade, de sonhos e desejos de que o que ocorreu, não mais ocorra, mas também, o poeta, como os gritos, conta para que não nos esqueçamos desses traumas históricos. Assim, pensando com

¹⁰ Diferentemente da memória coletiva oral, pois, segundo Furé (1977), entre muchos pueblos sudaneses, este papel de memória colectiva es desempeñado por los **griot**, casta de narradores profesionales. El *griot* es el príncipe de los poetas africanos. Durante cinco años vive separado del resto de la comunidad, aprendiendo en su retiro el arte de su profesión. Al cabo de ese tiempo, durante el cual los maestros *griot* le han revelado los secretos del arte poético, de la danza, de la pantomima, del cuento, vuelve a integrarse a la vida social. El *griot* es poderoso, pero también despreciado. Al ser hombre de casta, no puede casarse con los nobles ni las gentes del común; tampoco participar en ciertas cofradías de iniciación. Hasta posee vestuario especial. Sin embargo, se le teme, por su *lengua hábil*, por saber tejer el comentario sarcástico en medio del canto, por ser el maestro de la sátira. Todo lo que diga el *griot* se sabrá en el pueblo, se transmitirá boca en boca. La persona que sea objeto de su burla se convertirá en el *hazmerreír* del grupo (FURÉ, 1977, p. 13).

(LE GOFF, 1990, p. 447), afirmamos que: a memória coletiva e a individualidade devem servir à libertação e não à servidão dos homens.

Isto, e mais o verso acima, ajudam a confirmar que o poeta tem consciência de sua atuação no espaço da cidade como local de denúncia mnemônica, de socialização da mensagem pelos resquícios que lhe sobrou da história dos eventos sociais. E a literatura cumpre assim, papel preponderante na formação do homem tanto de África, quanto do Brasil. Pois, como aduz (XAVIER, 2017, p. 15):

A literatura desempenha papel importante na afirmação de uma cultura. Ela permite a preservação de valores que asseguram a continuidade de uma cultura. De modo subjetivo, representa os valores, costumes, crenças, numa palavra, produz a história de uma dada sociedade, de forma estética, e seguindo o princípio da verossimilhança, ou seja, o que é possível de acontecer e não exatamente o que aconteceu.

E na leitura dos textos poéticos, recorrentes aos aspectos afro-brasileiros, somos seduzidos por uma linguagem imantada de sonhos, imaginários, mas, também, de linhas denunciadoras do escombros de traços sociais. O samba soa assim, como música de outrora trazida pelo vento, como poeira da história social de um tempo outro amputado da vocação do viver: “É tarde eu já vou indo”. Uma música que se assemelha ao lamento, ao conto de despedida, não do poeta apenas, mas de todos os que foram escravizados e tem a África como referência de cultura e saber, arte e história que ainda resiste – “E a negra velha/ Sai dançando o pungá”.

O trabalho com as palavras, do poeta que reflete sobre África, é marcante porque o contato que se tem com os textos revelam uma linguagem da poesia como arma, em estilo próprio, viva e audaz e, mais profunda ainda, quando traduzida na expressão artístico-musical, isto porque ele, o “intelectual colonizado é um ser marcado pelo dilaceramento da duplicidade: por um lado, a necessidade de se inserir numa realidade brutalmente dominada por estrangeiros; por outro, a busca da expressão de sua própria condição de colonizado”, (SOUZA; SILVA, 1996, p. 27), que se manifesta na poesia, ancorando-se na vida de África como este Haja Deus de Chico de Ladeira e Augusto Tampinha.

Desta forma a arte poética, como objeto da escrita, traz a memória dos antepassados como método imposto pelas lembranças, e costura arte e história como patrimônio entre dois sujeitos: um, que cria uma corrente de conceitos para inserir as dores, as violências, as fraturas do sujeito que se constrói no homem/africano, no homem/brasileiro, resultados, este último de múltiplos cruzamentos, séculos depois

do colonizador ter castrado sua criatividade. O outro, que gerencia a arqueologia e a potência do sensível, para denunciar com arte, o que lhe foi amputado, neste estudo, através da poesia:

HAJA DEUS (O HINO) GRES – FLOR DO SAMBA - 1979
Chico da Ladeira e Augusto Tampinha

Haja Deus quanta beleza
A flor do samba vem mostrar
São festejos e motivos Da cultura popular Haja Deus...
O amo canta
Uma toada pro guarnicê
Matraca toca boi dançando até o amanhecer
Salve o Divino ô salve o Divino, meu imperador
Ao som das caixas pedindo esmola e amor
Meu boi bumbá Bumba meu boi
Meu cazumbá onde é que foi
O carnaval é a festa maior
Tem colombina ô tem dominó
No jogo do baralho
Quem se espanta é o fofão ôlálá
Chegou cruz-diabo com sua lança na mão ô ô ô ô ô ô
O negro canta em dialeto
Lá na casa de nagô
Tambor rufou é mina, o terreiro empoeirou
Tambor de crioula
Na avenida a tocar
E a negra velha
Sai dançando o pungá
A rabeca dá cadência ao contrapasso
Na baixada o lamento ecôou
São Gonçalo é festa religiosa
Pela-porco de Rosário
Foi a França que exportou
Cavala-canga
Curupira e Perêrê
É tarde eu já vou indo
Vou dançar o lê lê lê

Pede-se licença, como todo cantador ou trovador menestrel nordestino, para trazer a este documento acadêmico, por exigências de formação, um canto de lamento, do seu companheiro de samba, Augusto Tampinha, quando da partida, melhor, “subida” do poeta Chico da Ladeira, no dia 24 de outubro de 2020.

A lembrança de Chico da Ladeira, por Augusto Tampinha

O poeta, amigo e parceiro Chico da Ladeira, foi ao encontro de Deus. Haja saudade para suportar esse vazio que deixa, não só para amigos, como para a cidade. Com Chico fiz uns 26 sambas para a Flor do Samba, a parceria era um casamento quase perfeito. Ganhamos muitos carnavais e o Maranhão consagrou

o Haja Deus, feito numa noite de janeiro de 1979, aos pés do busto do poeta Odórico Mendes, na praça que leva o nome deste. Sobe o parceiro, mas fica a obra. Em mim, ficará a lembrança do Chico, que encantou, com seu jeito simples e o seu talento. Vai em paz parceiro, quando nos encontrarmos por aí, quem sabe faremos outros sambas para alegrar os anjos. Daqui distante vai o meu último Adeus, sem lenço branco e sem lágrimas. O nosso ofício foi levar felicidade ao povo.

Toda poesia é uma obra de arte. E esta, sendo um samba-enredo, se compõe de múltiplos retalhos da arte que colaboram para a formação do homem. Que a todo o momento, está ilhado pela arte, mas que quando vai relacioná-la com a educação, aquela parece não fazer parte do processo formador do sujeito historicamente constituído, inclusive pelo conhecimento que a arte proporciona. Assim, como ilustra Fonseca da Silva (2013, p. 29-30):

O tempo não brinda o educador e pesquisador em arte apenas com as conquistas históricas e sociais da Arte, da Cultura e da Educação; também nos submete a permanente intranquilidade da existência humana, colocando à prova nossa capacidade de ver o não visível, através do visível das experiências cotidianas.

O não visível, por alguns leitores e ouvintes deste samba, pode ser lido, por nós, nesta pesquisa, nos quatro instrumentos elencados na letra do samba – “Matraca toca boi dançando até o amanhecer”, “Ao som das caixas pedindo esmola e amor”, “Tambor rufou é mina, o terreiro empoeirou”, “A rabeca dá cadência ao contrapasso”.

A Matraca – instrumento musical usado pelos brincantes do bumba-meu-boi. É também, instrumento que identifica o sotaque. O boi de matraca é diferente, por exemplo, do boi de orquestra que usa instrumentos industrializados, de sopro, de corda. E o de matraca, ou da ilha, traz um conjunto de “matraqueiros”, brincantes que tocam esse instrumento confeccionado pela arte do simplório, sem muitos mecanismos sonoros que não sejam a força, manha e sabedoria do brincante para produzir o som em harmonia com a toada.

Observa-se assim, que o poeta preferiu uma parte pelo todo: a matraca que se estende para uma das categorias da brincadeira, identifica o brincante. Mas, também, é notório a opção pelos instrumentos fabricados pelo próprio brincante, ou por seus parceiros de vida e arte, que identificam o boi, que, pelo uso do instrumento, é de matraca.

A mão que bate a matraca é a mesma que burilou, que selecionou a madeira que o acompanhará nos terreiros, nos espaços ornados para o receber. A arte do artífice da madeira, se confunde, pois, com a do músico de instrumento rudimentar que guarnece a ilha, no período da festa de São João.

O verso símbolo do simplório, do singelo, que tangencia culturas e sujeitos pode ser percebido em “Ao som das caixas pedindo esmola e amor”. As caixas feitas de madeira única, cavada e esculpida até o peso da peça, são obras de arte popular que, cobertas pelo couro do animal – boi, cabra, distingue a qualidade do som.

Um sortilégio de alegoria oriunda das “mãos dos pretos” para ser tocado pelas pretas. Na festa do divino, as caixeiras tocam ao longo do cortejo que atravessa a velha Alcântara tão velha, quanto à tradição. O que era da natureza, a madeira, o couro, é devolvido a ela, através do som, da harmonia que surge do trabalho produzido por duas divindades: preto e preta, com a suavidade dengosa e açucarada dos negros, como lembrado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (2004), está presente neste exercício de fé, como profissão de louvor.

Outro significativo contributo histórico, para a música, é o tambor, que, menor que as caixas, estas são carregadas no pescoço ou presas na cintura das caixeiras. No entanto, os tambores, são postos sobre o solo, escorados em outra peça de madeira que, cavada em formato arredondada, adere-os. Estes importantes instrumentos são destaques porque compõem-se como objeto útil resultante da prática que a faz aparecer em uso, na práxis do ser negro¹¹ que contribui, desde há muito tempo, com seus saberes artísticos à sociedade brasileira.

Em uma mesma comparação quanto à matraca, temos com o tambor. Este é instrumento de som, e indubitavelmente, objeto que compõe as danças – Tambor de Mina e de Crioula. Assim, a arte que usa esses instrumentos de resistência ao colonialismo europeu musical, é símbolo que desafia o tempo e, que por isso, liberta o homem. E proporciona pensar nesses instrumentos como parte da história de determinada sociedade.

¹¹ “O mulato de Minas Gerais, mais do que o do Nordeste, encontrou a saída para a sua emancipação no comércio, no trato da terra e na criação do gado, nos ofícios e nas artes, em busca de uma posição independente numa sociedade nova. Utilizando processos e técnicas de arte de seus dominadores, passou a dominar, mantendo-se no mesmo nível de seus congêneres europeus. Resultou daí uma habilidade musical, como para outras artes – sobretudo escultura e arquitetura do mais alto nível – que ultrapassou as fronteiras da Capitania” (ARAÚJO, 1988, p. 307).

E por último, e não menos importante, temos a rabeca instrumento musical que, pela afinidade direta com a África, é de origem árabe, cuja utilização é anterior à Idade Média. Sua confecção, assim como dos instrumentos citados acima, é feita pelas mãos de homens simples. Artistas populares que, localizados nas periferias das grandes cidades e comunidades rurais, confeccionavam o instrumento. Desde muito que rabeca faz a alegria do homem do interior do Nordeste. Instrumento ancestral ao violino, no texto *Haja Deus*, percebe-se essa busca da raiz, pois o poeta prefere chamar à memória, um instrumento que tanto antigo, quanto sua visão da ancestralidade africana, apresenta a ancestralidade de outro instrumento mais erudito: o violino. E a esse se contrapõe como metáfora de contra dominado, ao citar o instrumento mais primitivo e de uso mais provinciano, a rabeca.

Conclusão

Desta forma, pela escolha dos instrumentos elencados acima, o poeta apresenta uma forma de aproximar homem e sua arte, através da prática manual de confecção dos instrumentos, e apresenta ainda, o resgate de instrumentos matriciais da cultura do ser afro-brasileiro, amparada nas coisas simples, mas profunda da arte musical – os instrumentos musicais que, por serem obras de arte, em uma instalação variada, é pouco contemplada quanto aos aspectos arquitetônicos.

Portanto, os versos destacados nos demonstram essa opção sensível – “Matraca toca boi dançando até o amanhecer”, “Ao som das caixas pedindo esmola e amor”, “Tambor rufou é mina, o terreiro empoeirou”, “A rabeca dá cadência ao contrapasso” – de arte e palavra, imagem e história, como componentes do Patrimônio Material e Imaterial da Humanidade.

O samba, assim como a cultura popular, são símbolos dessa resistência, dessa história de luta por manter sua identidade e dignidade. Apesar de ser um gênero musical comumente associado à malandragem, ganhou a simpatia de outros segmentos da sociedade e não só entre a população marginalizada; tornou-se um símbolo de identidade nacional. Mesmo quando suas letras iam de encontro ao regime, encontrou meios de resistir e foi vanguarda, transgressor de barreiras. A literatura e a música são caminhos que se se interligam, são elementos que relacionam o real e o imaginário, o sonho, a fantasia e o cotidiano, a razão e a emoção e *Haja Deus* é um samba que tem essa significação.

Os festejos e motivos que tangenciam o título deste trabalho monográfico, proporcionaram um intertexto cultural com os saberes afro-brasileiros no samba de

Chico da Ladeira e Augusto Tampinha – *Haja Deus* como contributo significativos para os estudos culturais sobre África e Brasil.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. Carnaval! Carnaval! In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Crônicas de origem**: a cidade do Natal nas crônicas cascudianas dos anos 20. Org. Raimundo Arrais. Natal: EDUFRN, 2005.

CLÜVER, Claus. **Literatura e Sociedade 2**. São Paulo: Editora USP, 1997.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FURÉ, Roelio A. Martínez. **Pequeño tarikh**: apuntes para un diccionario de poetas africanos. Habana: Editorial arte y literatura, 2014. 45

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENNUTI, L. (org.) **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

LE GOFF, Jacques. **Memória e história**. Campinas São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

MARTINS, Ananias. **Carnavais de São Luís**. São Luís. 2013.

PORTELLA, Eduardo. **Fundamento da investigação literária**. Biblioteca Tempo Universitário: Rio de Janeiro, 1974.

SOUZA e SILVA, Manoel de. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. Edusp: UFG, São Paulo, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa América, 1971.

XAVIER, Lola Geraldes. **Literaturas africanas em português**: uma introdução. Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2017.

O ódio à poesia, ou o “poema inecessário”

Fabício Tavares de Moraes*

Introdução

Em meados da década de 2000, certos meios literários e acadêmicos ocidentais foram perpassados por um tremor ocasionado por declarações entre poéticas e proféticas acerca da morte da literatura. A intensidade apocalíptica da mensagem talvez só seja comparável à celeridade de seu desaparecimento ou, mais exatamente, de seu arrefecimento, que a alocou no arsenal de teorias que se configuram antes como “sintomas” do espírito da época do que como sistemas explicativos que oferecem um panorama para além das contingências materiais imediatas.

Certamente o discurso acerca do fim da literatura constitui, por si só, uma das temáticas da própria literatura, especialmente nas composições romanescas e poéticas da alta modernidade; afinal, se os dadaístas buscavam uma transfiguração da arte em dispositivo de implosão histórica, um Rimbaud, ou um George Oppen, tendo levado a cabo seus respectivos projetos literários, alcançaram o silêncio “pós-literário”, que é talvez a única redenção ou nirvana de uma literatura extremamente autoconsciente. Assim, a bem da verdade, como nos diz Leyla Perrone-Moisés em sua obra *Mutações da literatura no século XXI*, publicada originalmente em 2016:

O fim da literatura foi tão anunciado e comentado que se transformou num tópos ensaístico, já fatigado e fatigante. Como os escritores parecem não ter tomado conhecimento dessa discussão, e continuam escrevendo abundantemente, teóricos mais recentes têm proposto que se pense “a literatura depois de seu fim” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 255).

Com efeito, se julgarmos pelos recentes debates e títulos das obras de determinados teóricos e filósofos – por exemplo, *L'après littérature* [A pós-literatura], de Alain Finkielkraut, publicado em 2021, e *Après la littérature: écrire le contemporain*

* Doutor pelo programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, com estágio de doutorado sanduíche em Queen Mary University of London, Londres, Inglaterra. Professor Adjunto do curso de Linguagens e Códigos, da Universidade Federal do Maranhão, campus São Bernardo.

E-mail: fabricio.tavares@ufma.br

[Após a literatura: escrever o contemporâneo], de Johan Faerber, publicado em 2018 – aparentemente já adentramos numa era “pós-literária”.

No caso, embora esses dois autores, a título de exemplo, partam de linhas interpretativas distintas e se refiram a dinâmicas muito diferentes entre si, a ideia subjacente às suas obras é que os modelos e ideais que conduziram a instituição literária ao longo dos últimos dois séculos se encontram, hoje, exauridos e, convulsamente, dão lugar a formulações e paradigmas ainda indistintos. Finkielkraut parte de uma visão mais clássica acerca do papel da literatura na sociedade. Desse modo, afirma que a produção literária (mesmo a de maior qualidade estética) obviamente continua existindo, porém não ocupa mais os lugares e funções que lhes haviam sido designados anteriormente, digamos, nos séculos XIX e XX. Isto é, a literatura, como instituição, não mais modela o imaginário, nem os comportamentos e virtudes humanistas que supostamente concederiam uma maior capacidade de aferição moral das experiências e um entendimento das distintas arquiteturas sociais e das forças intra-históricas.

Faerber, porém, mais otimista, propõe, a partir de outros escritores contemporâneos, uma refundação da literatura, que, com o discurso de sua morte, “abriu um espaço para os vivos” (FAERBER, 2018, p. 37), nas palavras do autor. Dito de outro modo, há uma distensão dos programas estéticos que permite (ou mesmo exige) uma recepção a novas fórmulas de escrita do mundo contemporâneo (este mundo de precariedade social, mercantilização de todas as esferas da vida e terrorismo global), de maneira que, diferentemente do alto modernismo, essa “re-literatura” (neologismo de Faerber), essa escrita após a literatura, não consiste numa angústia perante as vastas plagas da página em branco, como se dava na obra de um Mallarmé, mas numa ansiedade estética perante a “página negra”, conspurcada e sobrecarregada não só dos eventos catastróficos do último século, mas também de toda a literatura autoconsciente que nos precede.

A dinamia do verbo

Para além dessas formulações teóricas que pressupõem uma continuidade histórica e estética na produção literária, subsiste ainda, tanto no senso comum quanto (transfiguradamente) no debate acadêmico, a discussão acerca da suposta anemia poética ou como a diminuição dos poderes criativos na contemporaneidade. Essa interpretação se centra, em geral, em três possíveis (e talvez imaginadas) formas de exaustão: a do *conteúdo*, isto é, o sentimento de que já se narrou todas as aventuras, possibilidades e ações humanas dignas de serem transmutadas para a ficção; a da *forma*,

ou o entendimento de que já se encerrou a era dos experimentos literários, muitas vezes encabeçados por vanguardas que, além de sua audácia estética, traziam em seu bojo ideais políticos ou projetos ideológicos de transformação da sociedade; e a do público, que possuindo agora outros meios de entretenimento (e sendo eles narcotizados), e em razão do surgimento do “homem pós-histórico” prefigurado na obra de Nietzsche, não mais concebe a literatura como uma modalidade legítima (ou confiável) de interpretação do ser humano e suas relações com o mundo, nem como instituição ou mecanismo de renovação (ou desalienação) da comunidade. Essas três “interpretações” da suposta adinamia estética não são mutuamente excludentes, nem estão restritas a um só grupo social, ideológico ou político.

A ideia de que a literatura não tem mais à disposição suficiente material humano (ou substância dramática) suscetível de converter-se em ficção ou poesia perde-se na memória histórica, e é uma experiência humana recorrente, como se testemunha, por exemplo, no livro bíblico de Eclesiastes, em que o autor, há cerca de 3000 anos, dizia que “não há nada de novo debaixo do sol”, mas que, ao mesmo tempo, “não haveria limites para a produção de livros”.

O segundo entendimento acerca da exaustão é mais sofisticado, mas, em última instância, é intrínseco à própria natureza da arte, cuja expressividade impõe uma ruptura ou transfiguração de formas precedentes (as quais, por mais inovadoras que a princípio sejam, terminam por “automatizar-se”, como diria Iouri Tynianov). Afinal, uma vez que se pauta nessa desautomatização da linguagem, a literatura se apresenta como uma distinta frequência de onda em meio ao ruído do mundo.

A terceira e última interpretação nos parece, se não mais sólida, ao menos mais premente, em razão da quase onipresença das mídias interativas, da difusão de formas acessíveis de entretenimento e mesmo de êxtase (Giuliano da Empoli chama esta condição de “democratização da orgia”) e das concomitantes mudanças que as novas relações e o surgimento de agentes não humanos (inteligência artificial) promovem no uso cotidiano da linguagem.

Numa interpretação superficial, a percepção desse “desaparecimento” do público leitor levaria à concepção de que, com a expansão desses dispositivos, a leitura, com outras práticas e rituais humanos, seria vítima da obsolescência, tornando-se uma prática que, embora humanizadora, se restringiria a um grupo seleto de adeptos e curadores. Essa visão entre humanista e apocalíptica, que tem o mérito de apresentar-nos uma faceta da literatura que é irredutível à lógica de consumo e às forças utilitaristas do capitalismo da modernidade tardia, é hoje representada pelas obras de Martha Nussbaum e de Nuccio Ordine, recentemente falecido.

De certo modo, há, nessa postura, uma grande zona de ambiguidade, produzida talvez pelas indecisões do próprio momento histórico. No caso, o discurso acerca da decadência da literatura (ou de qualquer outra arte) por óbvio não é recente (aliás, é usada, criticamente ou não, como pano de fundo ou campo de ação para vários projetos poéticos do século XIX), e necessariamente implica, ainda que de forma tácita, uma integração a uma “filosofia da história”, com seus parâmetros e teleologia. Conforme diz o crítico Mariano Sverdloff (2015, p. 12), “toda teoria acerca da decadência supõe um pensamento sobre a relação que existe entre a temporalidade e a multiplicidade”¹, e, desse modo, inaugura ou retoma uma metafísica ou, ao menos, um horizonte transcendente para a história.

No entanto, como nos lembra Neville Morley, há uma diferença teórica e pragmática entre “decadência” e “declínio”; afinal, este último “pode aparentemente ser mensurado, demonstrado, expresso em gráficos e na linguagem autorizada da ciência física”, ao passo que a noção de decadência “parece mais elusiva e subjetiva [e] depende de um modelo diferente de conhecimento, isto é, o diagnóstico médico de sintomas tópicos que são analisados conjuntamente a fim de indicar uma condição subjacente” (MORLEY, 2004, p. 576). Nesse caso, o “declínio” é, dentre as duas, a única categoria aceitável para uma historiografia que não visa a uma construção de uma filosofia ou teoria da história, pois fatores como escassez de alimentos, queda na taxa de fecundidade, níveis de literacia, coesão territorial e níveis de trocas comerciais são “objetivamente” aferidos e comparados e oferecem, assim, uma radiografia da condição de prosperidade e coesão de determinada sociedade.

À vista disso, os que afirmam o desaparecimento do público leitor (e uma conseqüente crise da literatura) argumentariam legitimamente que, se recorrermos a elementos mensuráveis e a estatísticas, perceberemos, em determinadas instâncias, uma real diminuição do número de leitores. Embora, idealmente, a dimensão estética não seja redutível ou passível de quantificação, a materialidade do mundo literário (editoras, obras e eventos de publicação) só subsiste com a confluência dessas duas modalidades que, embora distintas, constituem-se como estratos de uma mesma realidade.

O ódio à Literatura

Talvez a faceta mais vulnerável dessa visão do deperecimento da literatura por indiferença ou abandono por parte do público leitor seja sua voluntária displicência em

¹ Mariano Sverdloff, “Retóricas de la decadência: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la Antigüedad hasta la Modernidad”, *Nova Tellus*, v. 32, n. 2, 2015, p. 12.

relação àquilo que William Marx, em sua obra *La haine de la littérature* [O ódio à literatura] (2015), denomina a “antiliteratura”. Dito de outro modo, todo e qualquer ensaio de história da literatura, se conduzido pelas diretrizes de uma “descrição densa” (Clifford Geertz), depara-se com outras forças e instituições que, em maior ou menor grau, confrontam (e, desse modo, delineiam negativamente) a literatura.

Nesse caso, ainda que se afirme, presentemente, que o desinteresse pela literatura – ocasionado pelos mais diversos fatores – é um *páthos* que, na contemporaneidade, periga tornar-se um *éthos*, é certo, porém, que, ao longo de sua história, a literatura testemunhou um “ódio” sistemático contra si, já que discursos das mais diversas matrizes que se opunham e condenavam (pelas razões as mais diferentes) esse “devaneio estruturado” que são as produções literárias. Nas palavras de William Marx (2015):

Todos os discursos antiliterários não visam à morte de seu adversário [a literatura]: eles frequentemente se contentam em esmagá-lo, para desfrutarem, por seu turno, da existência. Se a literatura não existisse, a antiliteratura acabaria por inventá-la (MARX, 2015, p. 7).

Marx (2015, p. 8) evoca os quatro principais “processos” contra a literatura, que se falam em nome de distintas formas de autoridade: “em nome da autoridade (porque [a literatura] se investe da autoridade de outras instâncias)”; “em nome da verdade (a literatura não tem valor, se comparada à ciência)”; “em nome da moralidade (a literatura desafia todas as normas)”; e “em nome da sociedade (proíbe-se os escritores de se apresentarem como seus porta-vozes ou de postularem essa posição)”. Essas acusações que surgem (e em maior ou menor grau permanecem) ao longo da história são levantadas por instituições como o Estado ou o partido, a ciência e mesmo a academia, a Igreja ou grupos reformistas, agremiações e as mídias.

Há, portanto, um aparente paradoxo em toda essa discussão, pois se a literatura, como querem muitos, é menos relevante ou menos “eloquente” que esses outros discursos – se, em suma, não tem realmente a “pregnância” que lhe atribuem –, por que então se vê na história a perseguição reiterada não só a escritores e poetas, mas à instituição da literatura como um todo (inclusive desautorizando teoricamente o instinto que lhe impulsiona, isto é, a *vontade de ficção*)?

Com efeito, se, conforme nos diz Compagnon (2009, p. 50), “a literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros”, arruinando “a consciência limpa e a má-fé” (as quais se expressam, muitas vezes, pelo

discurso artificial, pelo conformismo e pelas *idées reçues*), ela o faz porque, diferentemente da filosofia, por exemplo, que busca sobretudo a dimensão da “necessidade” (*Notwendigkeit*) do ser, a literatura se debruça sobre a contingência, o fortuito (*alea*), mostrando-nos o que não conhecemos por meio daquilo que não acontece. E, em contraposição à sociologia que se interessa (legitimamente) pelas regularidades dos agregados humanos, a literatura não se vexa de seus excursos pelas regiões inóspitas da alma humana, precisamente através daqueles recônditos dos quais os demais saberes – seja por horror, seja por menosprezo – se afastam, conforme vemos no canto de Carlos Machado:

Acende a lanterna e ilumina
esse canto ermo
que todos fingem esquecer.

Ilumina, e surpreende
a ti mesmo:
revela os bichos peçonhentos
que talvez carregues no escuro.

Acende a lanterna e põe o foco
nesse canto enfermo.

Pensando bem,
é melhor que passes rápido
e de luz apagada (MACHADO, 2020).

A bem da verdade, a ideia de “vulnerabilidade da literatura”, ainda que legítima e em parte verdadeira, só é compreensível se acompanhada da percepção da “força terrível que há na humildade” (como diria Dostoiévski); em outras palavras, a frágil impertinência do discurso literário literatura torna-a, muitas vezes, se não um domínio antagônico, ao menos uma matriz de posturas dissidentes. No entanto, a condição real da literatura é mais complexa do que por vezes as visões humanistas descrevem, pois sua ambivalência é precisamente o que frustra qualquer noção de previsibilidade. Em outras palavras, a literatura, percorrendo “regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes” (COMPAGNON, 2009, p. 50), é não raro aliciada ora por projetos benignos, ora por agendas hediondas; ora por gestos humanistas, ora por frenesis bestiais. Afinal, como nos diz o crítico George Steiner:

Aqueles que queimam livros, que banem e matam poetas, sabem exatamente o que fazem. Seu poder é incalculável. Precisamente porque o mesmo livro e a mesma página podem ter efeitos totalmente dispares sobre diferentes leitores. Podem exaltar ou aviltar; seduzir ou enojar; estimular à virtude ou à barbárie, acentuar a sensibilidade ou banalizá-la. De uma maneira verdadeiramente desconcertante, podem fazer as duas coisas, praticamente ao mesmo tempo, em um impulso tão complexo, tão híbrido e tão rápido em sua alternância que nenhuma hermenêutica, nenhuma psicologia podem predizer nem calcular sua força (STEINER, 2020, p. 9-10).

Porém, estamos cientes de que, numa perspectiva mais rigorosa, o leitor mais atento diria – corretamente – que não nos cabe uma generalização, ou mais precisamente uma identificação entre “literatura” e “poesia”, de modo que, ainda que houvesse de fato um ódio à literatura, deste não decorreria um ódio à poesia ou, se tanto, ao poema. Realmente, sob a platina da história da literatura, há o tumulto dessas rivalidades internas à própria arte, com suas trincheiras e demarcações que se ampliam ou se retraem de acordo com os tempos. E arriscando uma perspectiva que não raro se degenera em caricatura, diz-se que, por vezes, os poetas olham com certa suspeita para a prosa, considerando-a como cúmplice ou ao menos conformista das linguagens exauridas de uma sociedade; ao passo que os grandes romancistas, por seu turno, em sua vertiginosa pletora, e preocupados com a envergadura histórica e social de seu projeto, complacientemente veem nos poemas apenas focos bruxuleantes.

O crítico Domingos Carvalho da Silva (1989), por exemplo, afirma que a modernidade testemunha diversas tentativas de incursão (ou invasão) da prosa no domínio da poesia, como se houvesse uma emulação atávica, possivelmente metafísica, entre a linearidade e diretividade da prosa e as convoluções e obliquidade do verso. Nesse sentido, a poesia não somente, nos dizeres de Otávio Paz, seria uma máquina de anti-história, mas também estaria teoricamente em descompasso com a própria história da literatura. Se a prosa acompanha as cadências do espírito da época, por vezes servindo mesmo de seu arauto ou caixa de ressonância, a poesia, por sua vez, numa disjunção que lhe é típica, está, como o tempo, “*out of joint*”².

O ódio à poesia

No que diz respeito, pois, especificamente à poesia e ao “ódio” que lhe é dedicado, há uma realidade singular que procede dos sentidos e intensidades que apenas o poema suscita. Ora, essa linguagem que, como um uróboro, se volta, ensimesmada e quase tautológica, para si mesma é fruto de um transbordamento de

² Ou, na tradução de Lawrence Flores Pereira, “o tempo está disjunto” (SHAKESPEARE, 2015, p. 82).

sentido decalcado no arrocho da forma, de uma prodigalidade semântica vertida numa exiguidade semiótica.

Segundo Giorgio Agamben (2002), em seu ensaio “O fim do poema”, a alta voltagem de um poema pressupõe um funcionamento (em tese) ininterrupto das duas forças que nele se consubstanciam: som e sentido; melopeia e logopeia; universalidade das métricas e ritmos e particularidade da língua e léxico; comunidade e individualidade. Essa tensão (ou ascensão), porém, é rompida pelo “fim do poema”, o verso que arremata o poema alocando-o à beira do abismo do silêncio ou da prosa.³ Nas palavras do filósofo italiano:

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “seio de todo o sentido”, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar [...] Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em paralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância linguística) (AGAMBEN, 2002, p. 146-147).

Numa de suas pitorescas imagens, Agamben (2002, p. 147) diz que o poema atua como o *kátechon* (“o que detém”) da teologia paulina, o obscuro elemento que freia e retarda o advento do fim, e que, “cumprindo o tempo da poesia”, unifica os dois éons (isto é, a modalidade fonética e a semântica) e destrói “a máquina poética precipitando-a no silêncio”.

De fato, se comparada à prosa, que opera geralmente segundo a linearidade histórica (buscando variações não no *sentido* da flecha do tempo, mas somente em suas *durações*), o poema é regido por uma temporalidade distinta, entre mítica e escatológica. De semelhante modo, se a prosa (ou mais especificamente o romance) é uma narrativa que se organiza em mundo, isto é, uma transfiguração do real numa organicidade simbólica, o poema, por sua vez, instaura, em si, uma ontologia coalescente, pois, com a substancialidade das palavras, instaura pequenos mundos

³ Nesse sentido, segundo Agamben, esse verso final adentra numa esfera de suspensão que faz parte do poema, porém não é mais *apenas* poema – mas algo como um vetor de implicação ou uma ponte subitamente interrompida.

autônomos; em outras palavras, todo poema é um artefato que primeiro interpreta a si mesmo antes de qualquer referência ao mundo.

Ora, em 2016, Ben Lerner, poeta e romancista estadunidense, lançou seu sugestivo ensaio *The hatred of poetry* [O ódio à poesia]. O título provocativo, porém, não resvala em falsa polêmica; antes, partindo de uma noção obliquamente platônica, entende que o hiato existente entre a Poesia lobrigada pela sensibilidade do poeta e a sua transposição ou concretização no poema faz com que este “seja sempre o registro de um fracasso” (LERNER, 2016, p. 6), pois

a Poesia surge do desejo de ir além do finito e do histórico – o mundo humano da violência e diferença – e alcançar o transcendente ou divino [...] mas tão logo tu passas desse impulso para o poema real, o cântico do infinito é comprometido pela finitude de seus termos (LERNER, 2016, p. 6, tradução nossa).

Nesse diapasão, diz-nos ainda Lerner, “o célebre ataque de Platão aos poetas pode ser interpretado, portanto, como uma defesa da Poesia em relação aos poemas” (LERNER, 2016, p. 12, tradução nossa). No caso, tendo em vista suas concepções e dinâmicas artísticas, o autor não está propondo, em última instância, uma repriminção da concepção platônica, nem a existência domínio eidético no qual a Poesia jaz, alheia à consciência humana; antes, está afirmando que, se o poeta genuinamente busca a unidade pré-conceitual do mundo, a integridade e comunhão de todos os entes anterior à divisão teórica e ao surgimento da consciência lógica, ele o faz necessariamente pelas ferramentas “conspurcadas” da linguagem, que estão sempre carregadas de história e tradições, e que, embora esse nosso aparato linguístico sature o mundo de sentido, atua, ainda que involuntariamente, como anteparo ou membrana reflexiva entre homem e mundo. Se traduzirmos nas categorias da poética clássica, o argumento de Lerner é que o *telos* (o objeto, a finalidade) do poeta é deformado sempre pelo seu *medium* (o meio ou suporte de que se vale). Ademais, se a linguagem é a substância do social, a poesia é, por excelência, a expressão, na linguagem, de nossa individualidade irreduzível. Essa contradição, segundo o autor, implica “o ódio à Poesia”, que é “intrínseco à arte, pois é tarefa do poeta e do leitor de poemas usar o fulgor desse ódio para, incinerando, separar o real do virtual, como se fosse uma neblina” (LERNER, 2016, p. 24, tradução nossa).

Lerner repassa em seu texto certas apologias históricas à poesia, cada uma delas com sua própria visão da função e natureza dos poemas. Para os românticos, a poesia seria o refúgio contra o utilitarismo burguês e um verbo refratário aos lugares-comuns do comércio e da indústria nascente. Já os vanguardistas modernos, no seu ataque à

instituição da arte a fim de torná-la uma atitude integrada à vida, concebiam o poema como “uma bomba imaginária com estilhaços reais: explode a categoria da poesia e adentra na história” (LERNER, 2016, p. 25). Não obstante seus princípios e formas divergentes, românticos e vanguardistas ainda atribuíam à poesia o poder de transformação da realidade social ou de intervenção nas energias que a constituem. Nos nossos dias, porém, muitos grupos acusam a poesia precisamente de “debilidade política”, e preferem os gêneros prosaicos mais afeitos à gramática dos tempos. Tendo isso em vista, o autor aprofunda seu argumento acerca da “necessidade” do ódio à poesia:

“Poesia” é um termo para uma espécie de valor que nenhum poema particular pode concretizar: o valor das pessoas, o valor de uma atividade humana para além da divisão trabalho/ócio, um valor anterior e além da precificação. Desse modo, o ódio a poemas pode ser ou um modo de referir-se negativamente à poesia como um ideal – uma forma de expressar nosso desejo de exercer essas capacidades imaginativas, de reconstituir o mundo social –, ou pode ser uma fúria defensiva contra a simples sugestão de que outro mundo, outra medida de valor, sejam possíveis. Neste último caso, o ódio à poesia é um tipo de formação reativa: ataca-se o símbolo daquilo que se está reprimindo, *i.e.*, criatividade, comunidade, um desejo por uma medida de valor que não seja “calculista” (LERNER, 2016, p. 32-33, tradução nossa).

A poesia é, na atualidade, a incômoda presença do espaço de liberdade do humano, num mundo regido por convenções e pela compulsão do consumo. E sendo uma forma na qual impera a concentração (meditação), obviamente se choca com a atmosfera cultural saturada de estímulos incessantes de baixa intensidade. Nesse sentido, atua, modesta e conscientemente, como centro de *comunhão* em meio aos crescentes polos de *consumo*. Portanto, se a poesia – e mesmo a “literatura” – contemporânea não é mais capaz de humanizar-nos, ao menos ainda está qualificada para expor-nos nossa desumanização. À luz dessa realidade, arremata Lerner:

Logo, “Poesia” torna-se um termo para uma exterioridade que os poemas não podem suscitar, mas podem fazer-se sentir, ainda que como uma ausência, ainda que por meio do constrangimento. As recorrentes denúncias da poesia contemporânea deveriam, pois, ser compreendidas como parte da lógica amarga da poesia, não como seu repúdio (LERNER, 2016, p. 33, tradução nossa).

Portanto, o “ódio à poesia” proposto provocadoramente por Lerner é, antes, uma corajosa resignação de um poeta: o reconhecimento humilde de que não se transpõe o

hiato ontológico entre o Objeto sonhado e as teias de símbolos que buscam capturá-lo – e, repetimos, não porque haja aí uma dualidade platônica, mas sim porque há um descompasso modal entre linguagem e Poesia.

Considerações finais

Num contexto de hiperinflação de vozes, a informação tem de restringir-se ou degenerar-se num compactado, numa compressão dos discursos humanos. Dessa maneira, a palavra, perdendo sua energia matricial, conforma-se antes aos poderes e promove, em seus receptores, a passividade. A poesia, porém, não é um “compensado” de palavras, mas, como dizia Pound, um *condensado*, pois, para além de sua fertilidade e sua criação superabundante, obriga seus leitores à meditação, à contração das forças que precede todo ato.

Portanto, o poema é o dispositivo que, na sua procura inquieta, promove a extrusão da ordem em meio à cacofonia; e, diante da uniformidade e das dicções fossilizadas, desdobra a língua e revela, como num leque, sua polifonia, e especialmente as vozes antes abafadas. O poema, nesse aspecto, seria uma réstia que, por sua incisividade, perturba o sono.

À vista disso, cabe por fim uma indagação: qual é o papel da poesia em meio às três “grandes linguagens” de nossa era, isto é, a linguagem corporativa/publicitária, a burocrática e a ideológica? A despeito de ocasionais alianças, cada um desses discursos não só se dirige especificamente a uma faceta da existência humana, mas apresenta uma visão distinta e reducionista do homem. Para a publicidade, com seu apelo sensorial (ou sensual), seu destinatário é só e sempre o *homo economicus*, o consumidor. Já a burocracia somente se comunica ao homem nas categorias de sua relação com a *polis* e com os poderes, no melhor dos casos, tratando-lhe como cidadão. E, por fim, a linguagem ideológica, por mais variados que sejam seus princípios diretrizes, fala ao ser humano apenas como agente histórico, produtivo e interpretativo, como parte de uma totalidade cujo sentido lhe esmaga ou anula. No entanto, quem ou o que fala ao homem como *homem*? Nas palavras de Dora Ferreira da Silva, unicamente o “poema inecessário”, que vem a nós “impreciso/inesperado como a rosa/ou como o riso”, uma força gloriosa que, adentrando em nosso mundo,

[...] desperta
para o rito da forma
lúcida
tranquila:
senhor do duplo reino

coroado
de sóis e luas (SILVA, 1970, p. 37).

Referências

AGAMBEM, Giorgio. "O fim do poema". **Revista Cacto**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-149, agosto de 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

FAERBER, Johan. **Après la littérature: écrire le contemporain**. Paris: PUF, 2018.

FINKIELKRAUT, Alain. **L'après littérature**. Paris: Stock, 2021.

LERNER, Ben. **The hatred of poetry**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2016.

MACHADO, Carlos. "Poemas de Carlos Machado". **Revista Rascunho**, edição 248, dezembro de 2020. Disponível em: < <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/poemas-de-carlos-machado/>>. Acesso em 25 jun. 2023.

MARX, William. **La haine de la littérature**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

MORLEY, Neville, "Decadence as a Theory of History". **New Literary History**, v. 35, n. 4, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin: 2015.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

SILVA, Dora Ferreira da. **Andanças**. São Paulo: Edição da autora, 1970.

STEINER, George. **Aqueles que queimam livros**. Veneza/Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

SVERDLOFF, Mariano, "Retóricas de la decadência: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la Antigüedad hasta la Modernidad". **Nova Tellvs**, v. 32, n. 2, 2015.

Música e literatura: *Pregões de São Luís*, de Lopes Bogéa e Antonio Vieira como estratégia de marketing sensorial ¹

Francisco Alberto Moraes Viana Júnior*
Edimilson Rodrigues**

Introdução

A música e os sons estão presentes nos mais variados momentos da vida e são responsáveis por desenvolverem a memória musical que - implica em marcar instantes, pessoas, sentimentos e produzir efeitos no funcionamento do corpo e da mente de modo geral. Por possuir efeitos neuropsicológicos significativos, a música vai além do entretenimento, ela tem acesso à afetividade de quem a ouve, proporcionando e modificando as emoções, motivando e controlando impulsos (WEIGSDING; BARBOSA, 2015).

Segundo Mello (2018, p. 7), “a música estimula a memória não verbal por meio de associações livres, ou seja, exerce papel importante na aquisição de atividades motoras, desenvolvimento de percepções, sentimentos e personalidades que beneficiam a memória”.

Desse modo, percebe-se que a música pode ser usada nas mais diversas áreas do conhecimento e da vida das pessoas, pois ela consegue simultaneamente trabalhar com os diferentes aspectos do desenvolvimento humano: físico, mental, social, emocional e

¹ Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso ao Curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Música. Originalmente começada por Raimundo João Matos Costa Neto, Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais.

* Graduado em Medicina Veterinária pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Pós-graduado em Metodologias Inovadoras Aplicadas à Educação; Docência do Ensino Superior e em Educação Ambiental pelo Instituto de Ensino Superior Franciscano e em Educação do Campo pela Universidade Estadual do Maranhão.

E-mail: falbert.vianatdbvet@gmail.com

** Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL.

E-mail: em.rodriques@ufma.br

espiritual, além de oportunizar a expressão de sentimentos, ideias, valores culturais e favorecer a comunicação do indivíduo consigo mesmo e com o meio que o rodeia.

“O estímulo sensorial não apenas nos faz agir de maneiras irracionais, como também nos ajuda a diferenciar um produto do outro. Os estímulos sensoriais se incorporam na memória, em longo prazo; eles se tornam parte de nosso processo decisório” (LINDSTROM, 2012, p. 18).

Nesta perspectiva, o marketing sensorial é importante, por se tratar de uma estratégia adotada em que se usam os sentidos para conquistar e reter clientes e isso engloba desde o capricho de uma embalagem de um produto até o despertar das emoções e memórias por meio do olfato, audição ou paladar. Isso faz com que o cliente se envolva com o produto e a marca pelas experiências, sensações e emoções que ele consegue proporcionar ao cliente.

Percebe-se então que o marketing sensorial contribui significativamente para a venda do produto, o que nesse trabalho se torna ainda enfático e evidente ao se perceber que o pregão, em face da sua estrutura musical melódica, da espontaneidade e da simplicidade do anúncio, apresenta-se principalmente como uma forma auditiva apelativa capaz de induzir ou mesmo persuadir o consumidor a adquirir o produto.

A existência dos pregoeiros em São Luís (além dos existentes nas ruas na atualidade) pode ser evidenciada pela quantidade de citações presentes em poemas, versos, músicas, livros e outros gêneros textuais. Os pregões poéticos e persuasivos anunciavam diversas mercadorias e serviços para a população. A capital ludovicense, Patrimônio Cultural Mundial reconhecido pela Unesco, em 1997, conservou uma tradição cultural rica e diversificada e que desempenhou importante papel na produção econômica do Brasil, durante os séculos XVII e XX.

Atenta-se neste corte histórico literário culturalmente rico de São Luís, por meio da performance iconográfica do pregoeiro, de que forma a música estruturalmente munida de elementos extrinsecamente absorvidos durante o século XX, consegue potencializar a venda de produtos anunciados no pregão cantado, explorando principalmente a audição do comprador em potencial, através do marketing sensorial.

Assim, este artigo delinea-se a partir de um levantamento qualitativo bibliográfico, desenvolvido por meio da pesquisa em obras de autores de referência no assunto e análise do livro *Pregões de São Luís* dos compositores populares e memorialistas - João Batista Lopes Bogéa e Antônio Vieira, ano de 1999.

O pregão

A origem da palavra pregão remonta o latim *praeconium* que significa “anúncio em voz alta”, que em outras palavras se refere ao modo como os produtos e ou mercadorias eram comercializadas nas cidades, no passado, através dos anúncios “cantados” pelas ruas. Configurava-se assim em estratégias de vendas, era uma espécie de marketing e divulgação dos produtos oferecidos (DE PLÁCIDO; SILVA, 2007).

Era a forma poética com que os vendedores ambulantes (pregoeiros) anunciavam suas mercadorias, sempre de forma musicada, com rimas cantadas ou em forma de poemas. Tais manifestações se evidenciavam nos gestos acentuados e nas melodias criadas por esses vendedores que usavam a arte para se destacar no comércio informal.

Componente retórico e ainda participe de diversificados cenários urbanos em vários países, cujo contexto implica na venda de produtos e serviços, os pregoeiros usam o pregão como estratégia de marketing, muitas vezes, de forma não intencional.

O ato de apregoar é perpassado pelo envolvimento que há entre o pregão e a performance, como bem leciona Bauman (2005), pois as expressões correspondem a vocativos, a um chamamento que corresponde à apresentação do produto a ser vendido. O primeiro contato é chamar a atenção do cliente, fazendo-o despertar o sentimento do pertencimento do produto, de poder olhar à vontade, de que aquele produto é acessível, para que então, no ápice de sua expressiva performance, possa persuadi-lo.

Convém frisar que a musicalidade é algo inerente ao ato de apregoar e nesse sentido Tinhorão retrata a importância dessa musicalidade ao dizer que:

Muitas vezes representado apenas pela entoação das sílabas de uma única palavra, de forma sonora, compassada e bem escandida – como o famoso grito dos portugueses compradores de garrafas vazias do Rio de Janeiro: “ga...rra...fei...ro-o-o” – o pregão revela tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba, invariavelmente cantando em bom sentido, os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar (TINHORÃO, 1976, p. 50).

É na entoação da voz, na modulação das palavras e na silabação que as características dos pregões se destacam; são maneiras especiais de apresentar o produto que fazem do pregoeiro e do seu pregão um vendedor atrativo.

Sucessivas adaptações fizeram com que os pregões passassem das ruas para as rádios, para a mídia impressa adaptando a linguagem dos ambulantes o produto anunciado com melodias. Tempos depois, os anúncios de vendas modificaram-se, migraram inclusive, para os coletivos. É comum, no âmbito da cidade de São Luís, atualmente, observar alguns “pregoeiros”; esses entram nos ônibus munidos com autofalantes pedindo que “quem ama Jesus bata palma e dê três pulinhos”, fazendo até mesmo a pessoa mais sisuda e mal-humorada do coletivo sorrir e comprar seu produto. Ao abordarem seus possíveis clientes dentro de um coletivo, geralmente o vendedor usa de sua arte de persuadir contando histórias e expondo os motivos pelos quais ele está naquela situação.

Ao usar do emocional para captar a atenção do público e sensibilizar os passageiros, o vendedor consegue atrair as pessoas e envolvê-las em um enredo que faz parte de sua performance para potencializar suas vendas.

Tais “adaptações” são resultados de uma variação no perfil do consumidor que muitas vezes com pressa, não mais circula pelas ruas de comércio como antes, forçando o vendedor a encontrar seu público-alvo também dentro dos coletivos.

Nesse misto de corpo, voz e até mesmo de silêncios, quando somente o gestual fala, é que se identifica a característica singular do pregão. Os gritos e movimentos corporais, em consonância com os passos frenéticos dos transeuntes, as buzinas dos carros, apitos e vozes que conversam todos os assuntos, formam a “paisagem sonora” de uma cidade. São parte da música que se escuta, cotidianamente, há muitos séculos. A modernidade, materializada pelas mudanças sociais que impactaram a vida humana, especialmente a partir da Revolução Industrial contribuíram para o desaparecimento dos pregoeiros que passaram a habitar os subúrbios (SCHAFER, 2001).

Sons e ruídos desordenados, buzinas, músicas altas, toda uma situação de barulho que cala a voz daquele que vive do grito para vender. O cotidiano das cidades foi sufocando a voz dos pregoeiros e abafando o pregão. A tecnologia de amplificação do som, por meio de caixas acústicas não era acessível ao ambulante que vive de seus cantos para persuadir o freguês e chamar a atenção para sua performance na venda de seu produto. A paisagem sonora das cidades se modifica a cada momento.

Os mais antigos e amantes da cultura popular ludovicense chamam esses ‘cantos’ de pregões. Esses pregões já foram cantados literalmente em diversas músicas gravadas por artistas locais e nacionais. Isso porque os pregoeiros fazem parte não somente da cultura local, mas nacionalmente foram importantes para a constituição da economia,

já que se constituía em fonte de renda para os pregoeiros e única fonte de abastecimento em muitas localidades, inclusive São Luís.

Para além das discussões da importância econômica da função social dos pregoeiros, a história destes personagens é um registro fascinante do cotidiano do homem maranhense e objeto de preservação da cultura do povo, cujo estudo possibilita a compreensão das questões de identidade cultural. A análise desse personagem, o ambiente em que eles vivem e a forma como se expressam e se relacionam pode auxiliar na construção da identidade daqueles que naquele momento representavam os costumes e a cultura local (CORDEIRO FILHO, 2002).

Marketing sensorial

O marketing sensorial é um conjunto de sensações oferecidas pelo ambiente físico que amplia a construção dos produtos em exposição e que estimula os sentidos, oferecendo aos clientes momentos marcantes e valorosos (SOARES, 2013).

A ideia do marketing sensorial é de ter uma visão holística do consumo, no que tange buscar adequar um produto ou serviço às necessidades e vontades dos consumidores em qualquer aspecto (cognitiva, emocional ou mesmo sensorial). Isso implica em considerar o bem-estar e o prazer como valores importantes para os consumidores, oferecendo com isso uma experiência memorável e agradável como estratégia que possa suprir essa demanda de valor único ao cliente, incentivando a compra de um produto de forma mais eficaz (KOTLER, 2000).

Para Gatto (2002, p. 2), "a atmosfera do ponto de venda é uma variável de marketing a ser gerenciada estrategicamente por ser um importante instrumento de diferenciação do varejo e do posicionamento da marca".

Esse conceito reúne inúmeros fatores que caracterizam tal atmosfera da seguinte forma:

Táteis (referentes aos materiais utilizados, à temperatura e à qualidade do ar); sonoros (os apreendidos pela música ambiente e ruídos do ponto de venda); olfativos (emanados por aromas artificiais ou naturais); visuais (percebidos por meio das cores, dos materiais, da arquitetura interna e do merchandising); sociais (propiciados pelo contato entre clientes e funcionários e pela densidade de clientes); e gustativos (providos pela degustação dos alimentos) (GATTO, 2002, p. 5).

Combinar esses estímulos provoca e desperta emoções capazes de desencadear várias experiências e possibilidades de compra. A experiência aliada às estratégias de estímulos sensoriais consegue simultaneamente influenciar emotivamente os clientes e ampliar a oferta de bem e serviços (SCHMITT, 2000).

Depreende-se assim que o marketing sensorial cria um elo entre quem vende e quem compra bem como estabelece uma comunicação subjetiva e emocional através das percepções (sentidos), tendo em vista que o marketing sensorial não se resume a uma mera estratégia capaz de aumentar as vendas ou os lucros do negócio, mas uma ação que desperte os sentidos dos consumidores, visando estabelecer laços através de vínculos emocionais (lembranças e desejos), levando o consumidor a associar uma sensação positiva a um produto/serviço (SOARES, 2013).

Nesse viés, a música possui um papel de suma importância no marketing sensorial, uma vez que as vivências rítmicas e musicais além de possibilitar uma participação mais ativa quanto a ver, ouvir e tocar propicia também o desenvolvimento dos sentidos, tendo em vista que o aperfeiçoamento da acuidade auditiva permite não apenas ouvir, mas principalmente “filtrar” os mais variados tipos de som e mesmo acompanhá-los (SKALSKI, 2010).

Brown pontua que a “música funciona principalmente como um “potencializador” associativo de comunicação, e muito frequentemente isto ocorre a serviço da persuasão”. O autor argumenta que a persuasão gerada pela música não implica somente em uma mudança de atitude momentânea como a pode mantê-las reforçadas (BROWN apud ARAÚJO, 2018, p. 6).

O comércio sempre esteve ligado à necessidade de divulgação, seja visual, sonora ou, mais recentemente, virtual (GENTILLE, 2007). Para os pregoeiros, o comércio estava diretamente ligado à musicalidade da voz como recurso sonoro de persuasão. Essa interação dos pregoeiros com o ambiente sonoro foi transformado pela industrialização e pela nova dinâmica das cidades com a incorporação dos sons mecânicos, das máquinas e aparelhos midiáticos que dominaram o cenário dos centros urbanos.

Neste contexto, torna-se válida a análise da persuasão das canções/pregões no presente trabalho uma vez que a indução (influência) do ouvinte com o intuito de venda de um produto, figura ser uma função estratégica no uso da canção.

Estrutura musical do pregão

A música está tão arraigada ao ser humano e aos seus primórdios que passa a ser característica indelével da espécie, podendo sua musicalidade ser potencialmente

explorada ou não, dependendo do ambiente sociocultural onde o sujeito possa estar inserido (CUERVO, 2009). Outrossim, pesquisadores demonstram que a inclinação do ser humano para a música é manifesta durante a infância (SACKS, 2007), outros inferem que a atividade e percepção de elementos musicais estão presentes em bebês e que essa atitude musical é perceptível em semanas que antecedem o seu nascimento (ILARI, 2006; GEMBRIS, 2006).

Afirma Sacks (2007, p. 8):

[...] somos uma espécie musical além da linguística. Isso assume muitas formas. Todos nós (com pouquíssimas exceções) somos capazes de perceber música, tons, timbres, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, o ritmo. Integramos tudo isso e “construímos” a música na mente usando várias partes do cérebro. E essa apreciação estrutural, em grande medida inconsciente, adiciona-se uma reação muitas vezes intensa e profundamente emocional.

Neste contexto, de forma “inata”, a música exerce sobre nós um poder de encantamento, de alegria, de ativar a memória - quer queiramos ou não. Seja sobre estudiosos musicistas ou sobre pessoas que não desenvolveram sua musicalidade - que apenas aprecie.

Sacks (2007, p. 363) afirma que: “acompanhamos o ritmo da música involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente, e nosso rosto e postura espelham a “narrativa” da melodia e os pensamentos e sentimentos que ela provoca”.

A simples apreciação da estrutura musical (tons, timbres, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e ritmo) ou a simples imaginação de determinada música, impulsiona em nós uma resposta motora, variável em intensidade. Esta, por sua vez, é determinada pelo peso emocional desencadeado pela lembrança, muitas vezes, bastante remotas.

De acordo com Sacks (2007, p. 8):

A base disso é a extraordinária tenacidade da memória musical, graças a qual boa parte que ouvimos nos primeiros anos de vida pode ficar “gravado” no cérebro pelo resto de nossa existência. O fato é que nosso sistema auditivo, o nosso sistema nervoso, é primorosamente sintonizado para a música.

Ao explorar o canto do pregoeiro, percebe-se que o mesmo abrange uma estrutura musical, melódica, rítmica, poética e performática. Presente no universo das subjetividades, a musicalidade de quem canta é forjada pelas respostas tidas de padrões rítmicos e melódicos, onde o desenvolvimento musical se dá de modo contínuo, iniciando-se com experiências concretas e encaminhando-se paulatinamente para o conhecimento das abstrações musicais existentes à sua volta.

Ao se olhar para o contexto histórico - socioeconômico e cultural do Brasil e mais especificamente de São Luís do Maranhão, meados do século XX, é preciso recordar que suas origens rítmicas foram extremamente influenciadas pela cultura africana e portuguesa onde esta sintetizava todo arcabouço estético musical europeu.

De Portugal, as principais influências que contribuíram para a identidade da música brasileira foram: a erudita (ou de concerto) e a popular e se junta a essa contribuição o sistema harmônico, a literatura musical e boa parcela das formas musicais. A participação da África na música brasileira repousa sobre a diversidade melódica e rítmica - que por sua vez tiveram importância relevante no desenvolvimento da música popular e folclórica² local, participando efetivamente na aquisição de uma sonoridade com característica brasileira durante a transição do século XIX para o século XX, sonoridade esta largamente difundida através do lundu, do choro e do samba (TINHORÃO, 1988). Segundo Mello (apud ABREU, 2011, p. 9), “o ritmo sincopado dos africanos, com inúmeras variações do jongo, batuque, teria formado um dos troncos principais do ‘ritmo brasileiro’”.

Desta maneira, infere-se que a identidade musical da época é partícipe de um arcabouço de memórias individuais e coletivas, por estar presente no cotidiano das pessoas desde aquele momento.

As características estruturais da música no século XX constituíam-se em um recurso que comunicavam ideias, sentimentos e ideologias e ainda continha um viés de ludicidade. Nesta assertiva, infere-se que o uso estratégico de elementos estruturais da música, de forma consciente - através dos músicos da época, ou inconsciente - através dos pregoeiros, foram e ainda são meios eficazmente utilizados na persuasão dos ouvintes - apreciadores da música - para a compra de seus produtos cantados através de seus pregões. Que características e influências marcantes teriam esses elementos,

² O termo folclore não é atual, encontra-se em desuso. Torna-se assim oportuno comentar o que Ferreti (2003, p. 29) aborda em seu artigo “Folclore e Cultura Popular”: a expressão cultura popular pode ser entendida como uma forma mais moderna de designar o folclore. A palavra folclore encontra-se desgastada e com conotações pejorativas”.

impregnados pela cultura africana e europeia naquele século, no processo de marketing sensorial estratégico no uso do pregão?

Com base neste questionamento analisaremos seis peças da obra *Pregões de São Luís*, de Lopes Bogéa³ e Antônio Vieira⁴ que evocaram a figura de pregoeiros e seus pregões em busca de respostas para êxito no uso da música como estratégia de marketing sensorial.

Os pregoeiros de São Luís – MA

Os vendedores ambulantes ainda no século XIX eram chamados em São Luís de Pregoeiros, típicos vendedores de porta em porta que atraíam a clientela de dentro de suas casas e se tornaram personagens representativos do comércio informal da capital. Cenário histórico esse em que as crianças brincavam livremente nas ruas, nas quais não havia ainda os riscos trazidos pela violência urbana e pelo trânsito caótico.

Os pregoeiros foram figuras tão presentes na vida da população na cidade que atualmente são personagens marcantes da história ludovicense - relatada em livros, poesias e músicas populares. Até a década de 1990, quando fazia parte do cotidiano das ruas da cidade, essa profissão era exercida, em sua maioria, por homens, que carregavam seus produtos em sacos de estopa ou nylon, em bacia sobre a cabeça, cofo de palha, latas e nas, indiscutivelmente lembradas pelos mais antigos, varas nos ombros.

Diferente dos produtos modernos e industrializados que dominam o comércio informal atual, os pregoeiros vendiam produtos naturais, muitos para uso imediato: camarões, caranguejo, verduras, peixe, pamonha, juçara, frutas, o famoso sorvete de coco, além de utensílios simples de uso domésticos, como vassouras, carvão, canecas, baldes, redes, entre outros. Outra função por eles exercida era a compra de latas e garrafas nas casas, que depois eram revendidas em fábricas de bebidas e farmácias.

Nesse período, entre os anos 1960 e 1970, estendendo-se até 1990, que a prática de compor os 'pregões' para anunciar os produtos se popularizou e ganhou destaque entre as crianças da cidade que eram as mais animadas com a presença dos pregoeiros; estimuladas pelo canto ouvido à distância, elas corriam atrás dos pregoeiros para

³ Natural de Viana/MA, contabilista, jornalista, pesquisador, escritor, poeta e compositor. Destaca-se pela sua parceria com Antônio Vieira, com que divide a autoria de dezenas de obras musicais e do valioso trabalho *Pregões de São Luís*, lançado em livro em 1980, cujas músicas foram gravadas em vinil em 1988, pela Secretaria de Cultura do Maranhão.

⁴ Ludovicense, contabilista, aposentado pelo INSS, compunha desde os 16 anos, percussionista, possui mais de 300 composições, tendo Lopes Bogéa como seu principal parceiro, com quem desenvolveu a pesquisa *Pregões de São Luís*, reeditada pela Fundação Cultural do Maranhão.

comprar doces ou frutas e, mais interessante para elas, entregar latas e garrafas em troca de dinheiro no momento (BOGÉA; VIEIRA, 1999).

Na época dos pregoeiros, entre 1960 a 1990, como supracitado, durante o período escolar, era comum na hora do recreio, as crianças imitarem as performances dos mesmos, simulando os seus gestos com sacos pesados nas costas ou bacias na cabeça, cantando seus pregões para chamar a atenção dos fregueses, despertando a curiosidade das crianças sobre de onde eles vêm e para onde eles vão, além do encantamento que tinham por eles possuírem os produtos tão desejados: doces, pamonhas, sorvetes.

Conforme Viana (2020, p. 55):

Ratifica-se que detentoras de apresentações instigantes, as performances dos pregoeiros de São Luís eram e ainda são atrativas, para a venda dos mais variados produtos. Tais manifestações se evidenciavam nas rimas cantadas, nos gestos acentuados e nas melodias criadas por esses vendedores que usavam a arte para se destacar no comércio informal.

Essas representações acerca deste profissional tão reconhecidamente pertencente à história da cidade, nos leva a inferir que há um imaginário popular sobre os pregoeiros, construído a partir da sua manifestação artística que tinha o intuito de movimentar o comércio de vendas populares. Vale ressaltar o quanto os pregoeiros de rua constituem parte integrante deste imaginário e que contribuíram para a construção da identidade cultural e econômica da cidade (GENTILE, 2007).

Análise da obra *Pregões de São Luís*

Não se pretende realizar uma análise aprofundada sobre o livro *Pregões de São Luís*. Aborda-se o contexto histórico no qual seus autores se situam. O texto do pregão inserido nas obras é uma breve análise musical de seis das vinte e duas melodias dos pregões⁵, que foram transcritas por Joaquim Santos e são apresentadas no referido livro que a ele também fora dedicado.

⁵ Com base no relato de Joaquim como tem no Anexo G, em que ele diz que “agora provavelmente o que eu escrevi ali, tanto no pregão quanto na melodia das composições deles. não é uma coisa estática, foi uma versão daquele momento, coisa que pode ser alterada em outros momentos pelo aspecto interpretativo, ou seja, resumindo: quando você transcreve uma música, você transcreve aquele momento em que a música está sendo executada. [...]”. Entretanto, eles cantaram várias vezes e eu conferi

Na obra *Pregões de São Luís*, percebe-se a convergência do contexto histórico-econômico e cultural de um cenário que possui forte influência na construção da estrutura e da memória musical – favoráveis para a performance do pregoeiro, que com sua voz canta e encanta o freguês, entoando melodias persuasivas, que são as melodias de fácil assimilação, acrescidas de efeitos vocais na sua interpretação por parte do pregoeiro, com frases ou repetições de sílabas que anunciam seu produto. Entre rimas e versos de fácil memorização e de cunho apelativo, a entonação das palavras, associadas à música utilizada como estratégia de marketing, chegam de forma potencializada ao cérebro do ouvinte transeunte, capturando sua atenção e impelindo-o a adotar comportamento favorável para a compra do produto comercializado.

Imersos e partícipes-alvo do ambiente compreendido no século XX em São Luís do Maranhão, os autores da obra *Pregões de São Luís* – Lopes Bogéa (1926-2004) e Antônio Vieira (1920-2009) albergaram durante a infância e a adolescência, as influências e transformações ocorridas no âmbito econômico, social e cultural da época.

Estudiosos das tradições culturais locais, casualmente, somaram esforços para registrar às gerações futuras a figura do pregoeiro que ao cantar seus produtos, enchiam de vida as ruas da capital maranhense (BOGÉA; VIEIRA, 1999). Exímios memorialistas usaram suas próprias vozes para evocar muitos pregões que ouviam durante sua infância⁶, atualmente escassos em São Luís. Dessa maneira, contribuíram de forma singular para o entendimento de como a música e seus elementos, a saber: melodia, ritmo, modo e tonalidade são veículos poderosos no marketing sensorial, como estratégia de venda de produtos. Outrossim, como pode evocar memórias, em particular, do próprio pregão e sua performance no contexto social, cultural e econômico de São Luís – responsável pela vivência cultural e memória musical dos autores da referida obra.

Tomando como ponto de partida a paisagem sonora referente ao período de suas infâncias e adolescências, João Batista Lopes Bogéa e Antônio Vieira, compositores-memorialistas, revivem através de suas vozes, os pregões do compra tudo, da

a partitura porque eu gostava de escrever com detalhes, mas isso não significa que em outra ocasião eles viriam a cantar exatamente como eu havia escrito no primeiro momento, porque se trata de uma música livre e a interpretação musical varia” [...]. Você reconhece a música mesmo com as diferentes interpretações, ela é identificada pelo ouvinte. A música é uma coisa viva (Relato verbal).

⁶ Isso corrobora ainda com a seguinte parte do depoimento de Joaquim: “Então, eles iam cantando e eu ia escrevendo, e com isso, o fiz no “tom” deles – iam cantando ali na hora, iniciando as músicas geralmente com pregões referentes aos temas, tipo rolete de cana, juçara, jornaleiro, conforme eles iam lembrando de como era o entoar do pregoeiro naquela época que eles ouviam e que eles haviam memorizado. O pregão inspirava a melodia. Então eu ia escrevendo!” (Relato verbal).

vendedora de doces, do amolador, do vassoureiro, do sorveteiro, do banho cheiroso, do caruru com bola, do verdureiro, do carvoeiro, dentre outros. Esses pregoeiros, retóricos protagonistas que utilizaram o marketing sensorial na venda de seus produtos, mesmo que de forma intuitiva, se fizeram marcar na memória dos autores.

Uma vez que nossas origens rítmicas estão extremamente enraizadas na cultura africana e na portuguesa, onde o ritmo dançante é um fortíssimo elemento musical, não é novidade que a métrica binária na música brasileira seja bastante comum, principalmente na música popular/urbana do século passado. Tal fato também se faz presente na obra *Pregões de Luís*. Numa primeira vista, é evidente o uso constante de células rítmicas de caráter dançante, $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ⁷ como é possível ver no exemplo abaixo:

Figura 1: Partitura do pregão *Compra tudo*

Lopes Bogéa

Com - pra ou - ro com - pra pra - ta com - pra chum - bo

5 com - pra rou - pa ve - lha com - pra guar - da - chu - va ve - lho com - pra som -

9 bri - nha com - pra tu - do com - pra - té

14 bi - cho fre - guesa

Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 24).

Convém ressaltar que a clave de sol, na partitura acima, não possui a indicação de oitava abaixo, consideramos que esta, bem como todas as apresentadas neste artigo, sejam lidas em oitava abaixo. Sua melodia está na tonalidade de Dó, apresentando predominância de uma quarta justa descendente tornando-se um ostinato, sendo um elemento que imprime uma espécie de marca musical funcionando como atrativo ao ouvinte.

Nesse trecho, o ritmo melódico assemelha-se à condução clássica do choro, onde o acompanhamento realizado pelo baixo segue o mesmo desenho dos ataques graves

⁷ Notação musical presente em músicas ritmadas e que estimulam o movimento corporal. Podemos citar como exemplo a melodia dos baixos da música *Odeon* do compositor Ernesto Nazareth.

do pandeiro, mas com variação em algumas células rítmicas: colcheia pontuada + semicolcheia e grupo de quatro semicolcheias, como é caso do trecho extraído da obra *Ritmos brasileiro*, do compositor e violonista Marco Pereira:

Figura 2: Choro: C 2/4 com inversão dos baixos



Fonte: Pereira (2007, p. 36).

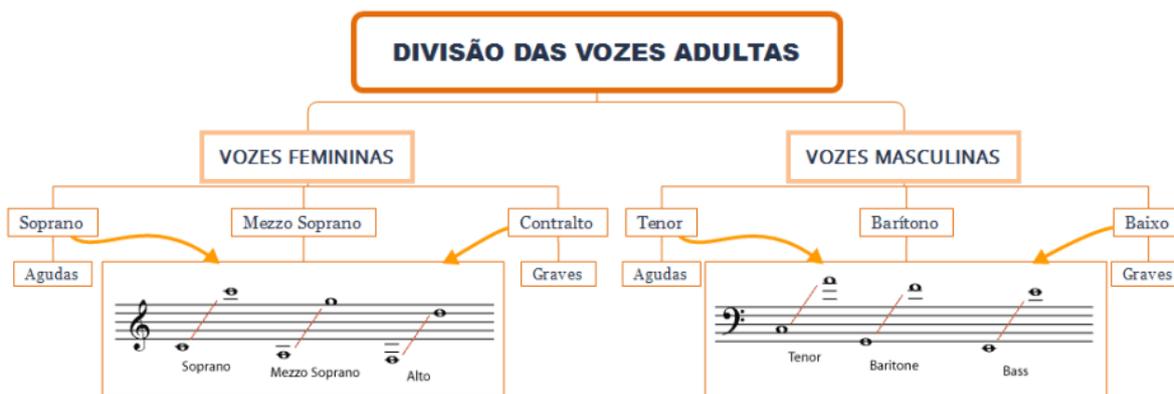
Isso mostra como Marco Pereira (2007) se vale de padrões conhecidos e de fácil assimilação. Pois o ouvido é atraído, também, por aquilo que lhe é familiar, e não apenas isso, o elemento dançante presente nas composições de Bogéa e Antônio Vieira, configura um fator determinante para atrair o ouvinte, pois o nosso ritmo interno assimila esses padrões naturalmente. Jessica Adriane Weigsding e Carmem Patrícia Barbosa, na obra *A influência da música no comportamento humano*, afirmam que:

[...] a propagação dos padrões sonoros rítmicos pelo tecido cerebral provoca um fluxo de sinais neurais que oscilam com os “relógios” naturais do cérebro, que recebem informação do ambiente e controlam as funções do corpo e as respostas comportamentais [...] Os ritmos biológicos são influenciados pelas manifestações rítmicas que ocorrem no próprio ambiente (WEIGSDING; BARBOSA, 2015, p. 8).

Assim, para que uma espécie possa se adaptar a um ambiente que oscila constantemente, ela precisa oscilar de forma que ocorra uma adaptação temporal que consiste na harmonização entre a ritmicidade biológica e os ciclos ambientais (MARQUES; MENNA-BARRETO, 2003).

A partir da audição e uma prévia leitura das composições em foco, é possível observar uma preferência pelo registro agudo, sendo assim, é provável que os mesmos fossem cantados/entoados por homens (tenor), dessa forma. Como mencionamos anteriormente, os pregões apresentados soam uma 8ª abaixo do que está escrito:

Figura 3: Divisão das vozes adultas

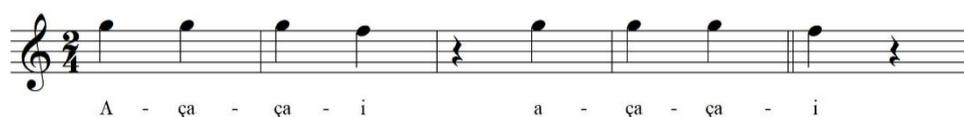


Fonte: Moreira (2019, p. 1).

Segundo especialistas, o ouvido humano consegue captar sons compreendidos entre 20 Hz e 20 000 Hz (PUJOL, 2018). Sendo que a zona mais “confortável” está entre 1 e 3 kHz (ou 1000 e 3000 Hz). Seguindo, uma soprano pode chegar a 1500 Hz, logo, como estamos tratando de frequências agudas, esses sons chegam com mais “facilidade”, ou mais rápido, aos ouvidos devido à sua alta frequência (HENRIQUE, 2011). Além desse fator, é muito provável que esses trechos fossem cantados com uma intensidade *f* (forte), mesmo que essa indicação não esteja presente na escrita. O que leva a acreditar nisso é o fato de que o cantor precisava ser ouvido – o que de fato ocorre na performance do pregoeiro em seu apregoar.

Figura 4: Partitura do pregão Juçara-Açaí

Lopes Bogéa

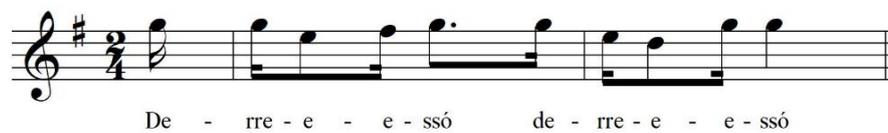


Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 82)

Esse é um exemplo claro onde o registro é muito alto para a voz masculina, se levarmos em conta a exposição na Figura 3. O pregão *Juçara-Açaí* apresenta uma construção melódica também com ostinato, com apenas duas notas *Fá* e *Sol*, com uma polarização na nota *Sol*.

Figura 5: Partitura *Derressó*

Lopes Bogéa



Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 66).

O pregão *Derressó*, claramente no tom de Sol maior, em que, mais uma vez, podemos perceber a polarização da nota Sol além da presença da sensível (*Fá#*) deste tom, que tem o “poder” de atrair a tônica. Logo, a construção melódica gira em torno do tom principal e faz uso de elementos musicais (intervalos, saltos, movimento escalar, etc) tradicionais, como é o caso do salto ascendente Ré-Sol.

Figura 6: Partitura do pregão *O homem do peixe*

Lopes Bogéa

Pe - xe fresco Ta - i - nha fres - quinha do Cajú

ban - dci - ra - doc can - ga - tâda Madre Deus. ____ O - lhao pei - xe pe - dra de

Riba - mar Tã - uma be - le - za ____ Pe - xe fresco

Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 35).

Um detalhe importante que podemos citar sobre a forma como as melodias são criadas, algumas apresentando notas repetidas, com características de pedal é que elas se assemelham com os trechos de recitativos⁸, a partir do período barroco, presentes em óperas.

Figura 7: Recitativo de Eurídice



Fonte: Rocha (2012, p. 26)

Outro aspecto a ser citado está relacionado à Teoria dos Afetos. Segundo Fonterrada:

A Teoria dos Afetos, surgida no último período barroco, explica os eventos musicais por sua relação com os sentimentos. Essa teoria, desenvolvida por Werkminster em sua obra *Harmonologia musica*, de 1702, foi também objeto de estudo de vários músicos e pensadores, como J. D. Heinichen (1711), J. M. Matheson (1739), J. J. Quantz (1752), F. W. Malpurg (1763) e outros escritores do século XVIII (FONTERRADA, 2005, p. 44).

Para os gregos, um determinado modo musical (ou tonalidade) poderia influenciar os homens de diferentes maneiras, por exemplo, o modo Dórico poderia ser usado graças a sua serenidade, o frígio por suas características valentes e guerreiras e já o modo lídio era desaconselhável por possuir características afeminadas (GATTI, 1997, p. 16). Conforme citamos anteriormente, alguns pensadores – de diferentes localidades – também acreditavam ser possível estabelecer uma relação entre tonalidades e afetos. Entre esses pensadores estão: Johan Mattheson (1681-1764) autor da obra *Der Vollkommene Capellmeister* de 1739, Joachin Quantz (1679- 1773) autor de *“Versuch einer Aneisung die Flote Transversiere zu Spielen”* de (1752), Marc Antonie Chapentier, mestre de capela da Sainte Chapelle de Paris, na obra *“Règles de Composition”*, e Jean Phillippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico francês no seu *“Traité de l’Harmonie”* de 1772. E, com base no que Mattheson afirmou, podemos estabelecer uma relação entre o que diz a teoria dos afetos com alguns trechos de pregões:

⁸ O recitativo é um trecho musical onde o ritmo da melodia é aproxima-se ao da fala.

Quadro 1: Relação da teoria dos afetos e trechos dos pregões

Tonalidade/modo eclesiástico	Afeto	Exemplo (pregão)
Dó maior	Rude	“Compra Tudo”, “Vendedor de Carangueijo”, “Mingau de Milho”
Sol maior	Amoroso	“Jornaleiro”, “Derressó”
Lá eólio	lamentosa, respeitável	“Rolete de Cana”
Sol mixolídio	Tímido	“Juçara”

Fonte: O autor (2020).

Embora não tenha sido exatamente esta a intenção primeira do compositor, que o trecho do pregão gerasse tais sentimentos, é possível identificar elementos que sugerem tais afetos, como no caso de “Jornaleiro”, que, segundo Mattheson (1991), é “amoroso”, possui a armadura da escala de Sol maior, além de uma construção melódica iniciada por graus conjuntos e entre as duas primeiras notas que compõem o acorde de Sol maior, fundamental e terça (primeiro compasso) e que se repete ao longo do texto.

Figura 8: Partitura pregão *Jornaleiro*

Lopes Bogéa

— Jor - nal Pe - que - no traz no - ti - cias do mun - doin - teiro _____ O - lhao jor - nal

Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 47)

Outro exemplo é “Rolete de Cana”, que também sugere um afeto, como sendo algo “lamentoso”, causado pela terça menor Lá e Dó. Justificando o uso de intervalos pequenos para indicar tristeza, de acordo com Johan Mattheson na obra *Der Vollkommene Capellmeister* (1991).

Figura 9: Partitura do pregão *Rolete de cana*

Lopes Bogéa

Ro - le - te de ca - na O - lhao ro - le - te

Fonte: Bogéa; Vieira (1999, p. 59).

Considerações finais

A realização desse estudo teve como objetivo compreender a importância da música como estratégia de marketing sensorial na cidade de São Luís/MA de outrora, através do pregão - componente retórico e partícipe desse cenário a partir da linguagem musical, com rimas e vocabulário simples e próprio, usada por eles nas ruas.

Enfatiza-se o pregão por ser um ato de venda abordado em poemas, músicas e até mesmo na literatura brasileira, tendo como figura principal o pregoeiro, com seu modo musical de usar o pregão pelas ruas em que se tornaram conhecidos pelo grito de apelo para a venda, persuadindo o público de maneira performática.

Verifica-se que a intencionalidade na modulação da voz no canto do pregoeiro impunha características ao pregão, traduzindo afetos que sensibilizavam o ouvinte e o induziam emocionalmente com versos de alegria, lamento, rudeza, timidez, e que insurgia como resposta a euforia, piedade, obediência, curiosidade ao freguês - no uso não intencional da teoria dos afetos. Cabe aqui salientar que a referida teoria obedece à subjetividade do compositor quando do uso inteligente de elementos musicais (ritmo, intervalo entre notas, etc) que propiciem o “afloramento” de emoções.

Em síntese, constata-se que o pregão é uma ferramenta indispensável na vida econômica dos pregoeiros, que veem na música a forma de encantar e conquistar seus clientes para adquirir seus produtos; inseridos em uma diversificada paisagem sonora das cidades, atrai a atenção do espectador para, não apenas comprar o produto oferecido, bem como interagir com o hábil vendedor, que apela para o emocional objetivando êxito nas suas vendas, constatando assim, que a música é uma excelente estratégia de marketing sensorial.

Essa pesquisa não é conclusiva, de forma que a temática proposta não se esgota apenas com esse estudo, haja vista que nem todos os aspectos que envolvem a temática

foram abordados nessa pesquisa. Outros estudos devem ser realizados dando continuidade a esse ou como seu desdobramento, com o intuito de se fazer uma análise mais minuciosa e pormenorizada do tema ora proposto.

Referências

- ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira"**, uma análise da produção sobre o período colonial. Universidade Federal Fluminense, 2011.
- ARAÚJO, Guilherme Leonardo. O Brasil feliz de novo: uma análise retórica do jingle do Partido dos Trabalhadores. **Música em Contexto**, 2018.
- AUGUSTO, Amélia. **Metodologias quantitativas/metodologias qualitativas**: mais do que uma questão de preferência. Fórum Sociológico, São Paulo - SP, 30 abr. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/sociologico/1073>. Acesso em: 11 ago. 2020.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOGÉA, L; VIEIRA. A. **Pregões de São Luís**. São Luís: FUNCMA, 1999.
- CORDEIRO FILHO, José de Ribamar. **Pregoeiros e Figuras Populares de São Luís**. 2002.
- CUERVO, Luciane da Costa. **Musicalidade na performance com a flauta doce**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.
- DE PLÁCIDO E SILVA, O. J. **Vocabulário Jurídico**. 27. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
- FERRETTI, Sergio. Folclore e cultura popular. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevero (Org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)**. 1997. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes.
- GATTO, S. **L'atmosfera del punto vendita quale strumento di differenziazione dell'insegna**: una verifica empirica degli effetti della variabile olfativa. In: Congresso Internazionale "Le tendenze del marketing", Venezia. Anais. Venezia, 2002.
- GEMBRIS, Heiner. Research on Musical Development in a Lifespan perspective - An introduction. In: GEMBRIS H. (Ed.). **Musical Development in a Lifespan perspective**. Frankfurt: Peter Lang 2006, p. 11 - 22.
- GENTILE, Juliano Matteo. Os sons que vendem. In: 3º Encontro de Música e Mídia, 2007, Santos. **Anais do 3º Encontro de Música e Mídia**, 2007.

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição
Música e literatura: Pregões de São Luís, de Lopes Bogéa e Antonio Vieira como estratégia de marketing sensorial
DOI: 10.23899/9786589284482.7

GERHARDT, T.E.; SILVEIRA, D.T. **Métodos de Pesquisa**. 2019.

<<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

HENRIQUE, Luís L. **Acústica Musical**. 4ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

ILARI, Beatriz Senoi. Desenvolvimento cognitivo musical no primeiro ano de vida. In: ILARI, Beatriz Senoi (Org). **Em busca da mente musical: Ensaio sobre os processos cognitivos da música – da percepção e produção musical**. Curitiba: UFPR, 2006. p. 271-302.

KOTLER, P. **Administração de marketing: a edição do novo milênio**. São Paulo: Prentice Hall, 2000.

LINDSTROM, M. **Brand sense: segredos sensoriais por trás das coisas que compramos**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Atlas, 2012.

MARQUES, N; MENNA-BARRETO, L. (Org.). **Cronobiologia: princípios e aplicações**. São Paulo: Edusp, 2003.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmesiter**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991.

MELLO, Raquel. Vivência musical. **Revista Segredos da mente: cérebro e música**, ano 2, nº 4, 2018.

MOREIRA, A. K. **Como saber minha classificação vocal? A divisão das vozes no canto**. 2019. Disponível em: <<https://musicalidades.com.br/classificacao-vocal/>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Rio Grande do Sul: FEEVALE, 2013.

PUJOL, R. **Campo auditivo humano**. 2018. Disponível em:< <http://www.cochlea.org/po/som/campo-auditivo-humano>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

ROCHA, Abel Luís Bernardo da. Representação da morte feminina em L'Orfeo e Il combattimento di tancredi et Clorinda de Claudio Monteverdi. **Musica Hodie**, v. 12, n. 2, p. 24-30, 2012.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

SCHMITT, H.. **A estética do marketing: como criar e administrar sua marca, sua imagem e identidade**. São Paulo: Nobel, 2000.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Maria Fonterrada et al. São Paulo, editora UNESP. 2001.

SKALSKI, Tatiana Reichak. **A importância da música nos anos iniciais**. 2010. Disponível em:< www.lume.ufrgs.br > ... > *TCC Pedagogia*>. Acesso em: 20 out. 2020.

SOARES, M. M. **Implementação da Estratégia de Marketing Sensorial: uma abordagem empírica**. 2013. Universidade dos Açores. Disponível em:

<<https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2863/1/DissertMestradoMelindaMeloSoares2013.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2020.

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição

Música e literatura: Pregões de São Luís, de Lopes Bogéa e Antonio Vieira como estratégia de marketing sensorial

DOI: 10.23899/9786589284482.7

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: os sons que vêm das ruas. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Art Editora, 1988.

VIANA, Ellen Lucy Moreira. **A construção cênica na perspectiva da abordagem histórica e sociocultural**: o caso dos pregoeiros de São Luís. / Ellen Lucy Moreira Viana. – São Luís, 2020. 138--f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST), Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

WEIGSDING, JA; BARBOSA CP. A influência da música no comportamento humano. **Arq Mudi**

[Internet]. 2015 [acesso em 2017 set 12];18(2):47-62. Disponível em:

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/view/25137/pdf_59>. Acesso em: 15 nov. 2020.

O estrangeiro: Meursault, um estranho frente às convenções sociais de seu país

Miguel Salvador Lemos Baladan*

Introdução

Existen dos clases de hombres: quienes hacen la historia y quienes la padecen (s/d).
Camilo José Cela

Este artigo pretende abordar a narrativa *O estrangeiro* (1942), de autoria de Albert Camus (1913–1960), escritor francês, nascido na Argélia. É importante destacar que o autor, em 1957, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em reconhecimento ao seu contundente trabalho, pois produziu uma literatura marcada pela guerra, pelo existencialismo e por uma estética do “absurdo” que se fundamenta na descarnada realidade que caracterizou o século XX. Camus, no discurso que pronunciou em Estocolmo, após aceitar o Premio Nobel afirmou que “El rol del escritor no está exento de difíciles obligaciones, por definición este no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino que está a servicio de quienes la sufren” (2018), era partidário de que o lugar do escritor é ao lado do oprimido, da vítima, do injustiçado e, frente às consequências que deixaram as duas Guerras Mundiais e ao período de terror e miséria que se sucedeu como fruto desses períodos, escreveu, com autêntico vigor narrativo, uma obra capaz de transparecer a angustia, a desesperança e a indiferença do homem (que sobreviveu aos episódios bélicos). Em concordância com a postura de Camus é que a segunda categoria de homens de Cela – isto é, os homens que padecem a história –, expressa na epígrafe (a qual se apresenta sob a luz de um binarismo), está representada neste romance, já que narra a história de um homem comum perdido na coletividade e, peculiarmente, indiferente ao mundo que o circunda. Camus com sua escrita descobre uma nova estética que interroga o sentido – ou a falta de sentido – da vida, combina numa fluência, não muito artificiosa, mas sim abrupta, áspera e constante uma

*Doutorando em Letras, na área de Literatura espanhola e bolsista CAPES. Mestre em Letras Literaturas espanhola e portuguesa (2019). Licenciado em Letras, português espanhol e respectivas literaturas (2016). Trabalhei no período de 2019 a 2022 no Instituto Federal - Campus Porto Alegre como professor substituto de espanhol e português. Assim como, trabalhei no período de 2018 a 2021 como bolsista ministrante, professor no NELE (Núcleo de Ensino de Línguas Estrangeiras - UFRGS). Posuo diversas publicações, entre elas, um livro Camilo José Cela contra la Guerra Civil (Vigo, 2019).
E-mail: salvador.baladan@gmail.com

linguagem que permite plasmar a crise humanitária, filosófica, intelectual, etc. que a civilização semeou.

O objetivo deste trabalho é problematizar a realidade social e cultural do protagonista, assim como também as circunstâncias que tornam Meursault um estrangeiro dentro do seu próprio país. O romance se desenvolve num tom ríspido, o absurdo, tanto por parte do protagonista, quanto por parte das convenções sociais, emerge numa atmosfera em que todas as normas de civilização são insolúveis na narrativa devido à crescente desmitificação dos ideais de um “mundo justo” em contraponto com a realidade, que apresenta um mundo injusto, violento e perverso. O estrangeiro questiona as bases de uma sociedade que se diz civilizada, mas que é bárbara e indiferente; em que as leis de humanidade valem para uns, mas não para todos, porque um árabe morto não representa o mesmo que um colonizador, que um francês ou que um argelino com cidadania francesa. A lei surge como uma instituição dúbia, pois as questões inerentes ao ser humano adquirem uma importância arbitrária dependendo dos poderes em jogo.

Por outro lado, a narrativa aborda o vazio existencialista que se vivia na época de publicação do livro devido ao cenário global que a II Guerra Mundial significou em termos gerais. Os cimentos de uma sociedade fundada na hipocrisia são totalmente abalados, já que, quando o protagonista não assume uma culpa ou uma religião socialmente embutida, rompe com preceitos morais e sociais que caracterizam uma sociedade preconceituosa e reguladora da vida de seus cidadãos.

Meursault, o protagonista frio, que personifica a carência de valores do homem (indivíduo) esquecido pela sociedade, se apresenta profundamente apático frente aos acontecimentos e mantém uma sinceridade consigo, –se mantém coerente à sua indiferença com relação a tudo–. Sente que a vida não tem sentido fora de si mesmo, isto é, fora da sua individualidade e vive entregue ao seu destino que certamente é morrer (destino de todos os homens), não importa quando. Neste ponto é possível notar a falta de valor que a vida humana possui, fato que recalca a desesperança humanitária e religiosa dos sujeitos. O protagonista é o suficientemente indiferente para enfrentar as consequências dos atos que cometeu, sua indiferença perante o mundo que o constitui torna-o forte para suportar toda a culpa que lhe é embutida pelo tribunal. Meursault assassinou um homem e não sente remorso nem culpa com relação ao morto porque para ele a morte não significa nada. Paralelamente, para o tribunal, a morte de um árabe carece de importância porque, legitimamente, o árabe é o outro (assim sendo, necessita ser civilizado ainda que isso implique subjuga-lo ou exterminá-lo), tanto que

Meursault é julgado, não pela morte do estranho, mas por suas ações imediatas à morte da mãe.

A morte da mãe também é um tema digno de abordagem, pois revela parte da estética “absurda”. O narrador, com ideias formalmente organizadas, demonstra que as convenções sociais são as amarras que regulam os comportamentos humanos, pois os sentimentos de culpa, vergonha, medo, etc., são socialmente construídos e tem por objetivo normatizar o indivíduo. Tanto que qualquer acontecimento que não responda ao culturalmente esperado é motivo para um julgamento pelos demais cidadãos. O protagonista ao mostrar indiferença – seja pela perda da mãe, seja pela ameaça de ser condenado à morte –, entra num processo de estranhamento com os demais cidadãos. Esse processo o conduz a ser um estrangeiro dentro de sua própria terra.

Para desenvolver este trabalho é importante explorar o contexto histórico da França e da Argélia de 1942. Um fato comum entre estes países é que se passava a II Guerra Mundial e que nesse período a França tinha sido derrotada pelos alemães que iniciaram sua ocupação no dia 22 de junho de 1940 e permaneceram até dezembro de 1944. Isto significou muitas mortes, fome, exploração, refugiados, migração, órfãos, uma humilhação à soberania do estado francês e uma instabilidade política. Esta situação configurou grande agitação intelectual, em que vários pensadores embarcaram na corrente filosófica existencial que teve seus inícios no século XIX, mas se intensificou no século XX.

O Existencialismo, segundo Schultz (2018), é uma corrente filosófica que pretende entender a realidade através da experiência que resulta ser a existência e destaca ao ser humano como o criador do significado de sua própria vida. Ressalta que a vida do sujeito, sua existência específica, é uma característica que forma o ser e não uma essência abstrata. Esta corrente filosófica não acredita no indivíduo como um ser coletivo, isto é, que forma parte de um todo, mas sim que cada ser é uma pessoa livre por si só. Também estabelece que a pessoa existe a partir do ponto em que é capaz de gerar qualquer tipo de pensamento, fator que permite que o sujeito seja livre. De acordo com Sartre o Existencialismo é uma forma de tentar entender a existência e o indivíduo está condenado a ser livre, pode fazer o que quiser desde que se responsabilize pelos seus atos.

Um dos filósofos mais importantes do século XX foi Martin Heidegger (1889–1976), pensador existencialista alemão que influenciou, seja pela sua filosofia, seja pela invasão da Alemanha na França, muitos pensadores franceses, entre eles Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir. Heidegger apresenta em sua obra *Ser y Tiempo* (1927), uma postura que rompe com toda a tradição filosófica baseada na teoria do conhecimento e

propõe uma filosofia existencialista em que sua temática está centrada no homem ao qual Heidegger vai chamar de *Dasein* que significa *ser-ai* (em alemão *da* significa *ai* e *sein* significa *ser*), este ser ai é o sujeito humano que está lançado sobre o mundo. Com este sistema de pensamento, o filósofo evita a teoria de conhecimento tradicional idealista, como por exemplo, as filosofias de Kant, Hegel, Descartes, que propõem sempre um sujeito e um objeto. De modo que Heidegger ao colocar o *ser-ai* como centro de sua filosofia revoluciona todo o sistema de pensamento que propunha sempre uma essência que precedia a existência. Este filósofo inverte esses conceitos e para problematizar a questão desse sujeito que está injetado ao mundo, interroga: porque há algo e não o nada? Esta pergunta candente é um norte na filosofia heideggeriana e a procura por sua resposta demonstra que há algo porque existe o ser (e que a existência desse ser precede a essência, este ser é um sujeito que se constrói) um homem que, frente à consciência de sua própria existência inevitável, experimenta uma angústia porque constata que tudo é fruto de sua ação, de seu proceder, toda moral, todo sistema de “comportamento” é uma construção humana. Este sujeito – existencialista – sabe que vai morrer, é um homem desesperançado, pois tem consciência de sua finitude e já não acredita num deus salvador, está defraudado de qualquer teocentrismo. Este é um homem (*ser-ai*) que sabe que tem muitas possibilidades de ação e que, em cada uma de suas possibilidades de ação, existe a possibilidade da morte. Outra pergunta que Heidegger se faz é: por que o homem não se pergunta pelo ser? A resposta que encontra a esta interrogante é que o sujeito esqueceu o ser para se consagrar ao domínio das coisas, isto é, ao domínio da coisificação, o que significa que o homem se perde num consumismo que lhe impede questionar-se sobre a existência.

A filosofia de Heidegger influenciou vários pensadores franceses, entre eles, Sartre (1905 – 1980), que discute em *El ser y la nada* (1943), as ideias de consciência de mundo e consciência de si, como sendo duas instâncias correlacionadas que configuram o homem. Este livro aborda duas modalidades do ser que é o *ser em si* (que significa a concretude) e o *ser para si* (que é projeto, significa o *ser* lançado ao mundo). Segundo Sartre o homem é o que escolhe ser, o sujeito se determina de acordo com suas decisões e é totalmente livre. Articula, assim, que o *ser em si* é seu passado (a concretude), mas quando se trata do tempo presente o ser é o nada (é o *ser para si*), pois o presente abre uma série de possibilidades que permite que o sujeito faça uma coisa nova de si. Dito com outras palavras, o homem se constrói dia a dia, nada é fixo ou estável. Esta linha de pensamento vai ao encontro com Nietzsche que, em termos gerais, afirma que o homem é trânsito e extinção, ou seja, uma permanente transcendência de um estado a outro até sua finitude.

Perante esta breve apresentação sobre o romance objeto de estudo, o período histórico e sobre o existencialismo e os filósofos que são suporte teórico para este trabalho, cabe destacar que também serão abordados os conceitos de cultura e identidade a partir do enfoque de Stuart Hall, entre outros escritores, nas obras *Identidade e diferença* (2009) e *Identidade cultural na pós-modernidade* (2011).

A França e a Argélia de 1942

“Nada es más despreciable que el respeto basado en el miedo”
Albert Camus (s/d).

Para entender o contexto em que foi publicado *O estrangeiro* é importante considerar que nesse ano a França se encontrava dividida política e ideologicamente. No dia 22 de junho de 1940 a Alemanha derrotou e invadiu a França o que significou uma notável ofensiva. Frente a este cenário Philippe Pétain (um destacado militar pelo seu desempenho na I Guerra Mundial), decide estabelecer uma política colaboracionista com a Alemanha Nazi e torna-se o Presidente do Estado Francês, informalmente conhecido como a França de Vichy (2014). A decisão de estabelecer políticas colaboracionistas e a interrupção da terceira república da França perturbaram a população e se desencadeou um clima de instabilidade.

Por outro lado, a Argélia é um país fundado por diversas etnias, posto que, na antiguidade, formou parte do Reino da Numídia em que mercadores fenícios estabeleceram colônias; dita região depois foi álbum de conquistas dos cartagineses e dos romanos. Posteriormente, Julio Cesar anexou a região ao então Império Romano, aproximadamente no ano 46 a.C. O povo descendente dessa época existe até a contemporaneidade e são conhecidos como os “berberes” (constituem o maior grupo étnico do país). No século VII os exércitos árabes do califado islâmico iniciaram a conquista dessa região que seria ponto de partida da expansão islâmica sob a Península Ibérica. Logo, na Idade Média (século XVI), a Argélia passa a formar parte do Império Otomano até o ano de 1830, período em que a França deu inicio a uma intervenção armada que teve lugar até o ano de 1870. Este período foi considerado, segundo os franceses, como um processo de pacificação, ou seja, de conquista do território. A partir dessa data, para levar adiante um projeto de assimilação completa da região, o governo francês expandiu um sistema de educação pública para afrancesar os habitantes. Um aspecto relevante é que os argelinos, tanto os europeus cristãos, quanto os berberes muçulmanos, combateram pela França na I e II Guerra Mundial. Até o fim da II Guerra Mundial os habitantes de descendência europeia, chamados *pieds-noirs* (pés pretos), assim como os judeus argelinos, eram considerados cidadãos franceses, enquanto que

o restante da população berbere muçulmana não era amparada pelas leis francesas, isto é, não tinha cidadania francesa nem direito ao voto (2018).

Esta breve passagem sobre a múltipla conformação étnica da Argélia permite observar um país que, ao longo da história, tem passado por várias atribuições bélicas. Outro ponto a ser destacado é que se trata de uma nação marcada pela desigualdade, um país que tem se construído a partir da alteridade entre ser colonizador cristão e ser berbere muçulmano. Segundo Tomaz et al. as identidades são:

[...] fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A Identidade, pois não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença –a simbólica e a social– são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios [...] (2000, p. 39-49).

Essa breve citação explicita o modo em que as identidades são construídas, demonstra que as formas de estabelecer diferenças, as quais se reduzem a sistemas sociais classificatórios, muitas vezes conduzem à exclusão e à inferioridade do diferente, do outro, daquele que não pertence, neste caso, ao povo francês. Tanto que, como mencionado anteriormente, o povo argelino compartilhou com o povo francês um sistema educativo, participou das guerras, foi “considerado como um estado da França”, mas aquele argelino que fosse de origem muçulmana ou berbere, não tinha o direito de ser um cidadão francês. É nesta dicotomia que *O estrangeiro* é concebido e, dentro de sua estética absurda, é possível afirmar que materializa em camadas verossímeis a cruel realidade que experimentava a Argélia como cenário de um mundo excludente e discriminador.

Albert Camus (1913–1960) nasce na Argélia, numa família de camponeses (pés pretos), extremadamente pobre. Seu pai morre na I Guerra Mundial. Camus estudou em Argel e viveu períodos históricos marcados pela barbárie da civilização. Uma das suas paixões de criança era jogar futebol (esporte que permitia a integração entre cristãos e muçulmanos). Sua filosofia está marcada pela futilidade ou o absurdo da vida, no ensaio *O mito de Sísifo*, Camus expressou: “No hay más que um problema filosófico, verdaderamente serio: el suicídio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla, es responder a la pregunta fundamental de la filosofía” (Camus; 2018). Este trabalho interroga a inutilidade da vida e, paradoxalmente, as posturas que o homem adota para significar sua existência. Camus enfatizava em que a vida é absurda, mas que o homem conta com a liberdade suficiente para dar alguma significação a sua existência.

É possível sintetizar que a França e a Argélia que acolhem a Camus experimentavam períodos de tensões, não só internacionais, mas também germinais sobre qual era o papel de cada nação. A França tecia a mais de um século uma colonização disfarçada, promovendo políticas de estatização da Argélia e esta, por sua vez, era subjugada a tal colonização, experimentava a barbárie da civilização “civilizatória” que transparecia um mundo desigual, discriminatório e injusto. É possível apreciar que a dicotomia civilização e barbárie cabe nesse contexto em que o povo dominado deve ao país dominador uma constante redenção de sua existência e aquele, por sua vez, cobra exigências não merecidas, mas sim ganhadas pelo poder da violência. Nesse contexto, há, pelo menos, duas culturas em confronto e um constante enfrentamento da diferença e do pertencimento a tal ou qual sistema de crenças.

É nesse constante embate que *O estrangeiro* é originado e junto a esse permanente estranhamento ou sentimento de pertencimento ou não pertencimento, misturam-se as tensões internacionais, a II Guerra Mundial, a invasão à França, o sentimento de decadência do homem como um agente de civilização, ou de artífice de um mundo “justo”. Nesse impasse, a crise do pensamento filosófico e a luta por ideais políticos surgem como uma saída frente ao cenário cinza e insulso. O existencialismo é uma alternativa para pensar justamente: qual é o papel do homem num mundo que é construído pelo homem? Se, segundo Nietzsche, deus morreu, ou se, segundo Sartre, deus não existe, qual é a moral que rege e direciona a humanidade? Há várias respostas possíveis, entre elas, que todas as morais podem guiar ao homem, ou nenhuma, ou aquela que cada ser escolha. Mas o interessante frente a estas interrogantes, é que não há (nessa França e nessa Argélia de 1942) nenhum castigo nem nenhuma premiação para quem se comportar, conseqüentemente, mal ou bem. A decadência, a falta de limites frente ao poder do homem é o que desestabiliza a civilização. Se não há um deus para castigar, volta a lei do mais forte? Numa sociedade civilizada, isso não é filosófica nem politicamente correto. Sartre afirma que o homem está condenado a ser livre e que não há forma de escapar, nem da liberdade, nem das conseqüências que a liberdade signifique, posto que existem leis (socialmente construídas) que regem os comportamentos humanos; além das morais religiosas, há uma tradição que estipula um código civil e penal. Isto é, uma justiça reguladora, para que a vida em sociedade não seja (totalmente) transgressora. Por outro lado, não há de se esquecer que, em tempos de guerra, cometer homicídios, violar as leis, transgredir todos os limites é um mal necessário e justificado, inclusive pelas democracias.

Sobre o Existencialismo

Lo que tiene grande el hombre es el ser puente y, no, fin; en el hombre puede amarse el ser tránsito y extinción (2010).
Friedrich Nietzsche.

A frase de Nietzsche vai de encontro com Heidegger no sentido em que este declara que o homem se constrói, num conjunto de escolhas que representam inúmeras possibilidades, revela, assim, que no transito da vida o homem se constitui como ser-no-mundo. No entanto, Heidegger destaca que em cada conjunto de possibilidades está a possibilidade da morte, sendo esta, uma possibilidade da impossibilidade das possibilidades; isto quer dizer que a morte, uma vez efetivada, anula todas as possibilidades restantes do homem. Segundo Heidegger o homem é aquele ser que ao ter consciência de sua finitude padece de uma angústia, esse ser, quanto mais profundamente fica angustiado, tanto mais ser humano é, porque a angustia é um sentimento que provem da experiência do nada e o nada é a experiência da morte. Este problema existencial do ser humano apresentado por Heidegger é um tema que, desde os mais remotos tempos persegue ao homem, posto que o fator que diferencia o ser humano do resto dos seres vivos é, justamente, a consciência que o homem tem sobre a existência da morte, pois os animais não sabem que irão morrer. Num sentido amplo é possível perceber que a partir desse grande descobrimento nasce a filosofia, a humanidade começa a progredir, surgem os registros, etc. Isto revela que o homem é um ser que procura fugir da morte, incansavelmente.

Por outra parte, o homem no permanente desassossego de passar despercebido frente a sua pueril existência, se entrega a conquista ou a subordinação das entidades, dito com outras palavras, ao domínio do *óntico*. A este modo de viver Heidegger vai chamar de existência inautêntica, e descreve ao homem que não se sente implicado no problema da morte (que a nega), que pensa que a finitude da existência é uma experiência dos outros, mas não dele. Este homem se insere no mundo da mecanização, do mercantilismo, do consumo e do que “se diz” que se deve fazer. Ou seja, este sujeito passa a ser mais um na massa e: como esse sujeito é sujeitado? Pelos meios de comunicação, fundamentalmente. Esse homem que vive uma existência inautêntica não acostuma pensar que a morte, inexoravelmente, é uma experiência sua também. Este sujeito vive numa permanente errância, sem a profundidade de um pensamento crítico sobre a vida.

Em contrapartida, este filósofo enfatiza também na existência autêntica do homem, este ser é o *dasein* que sabe que vai morrer e que enfrenta a angustia que lhe produz a consciência de que ninguém pode morrer por si mesmo. Este sujeito ao ter

consciência de sua finitude palpável e iminente é um ser que escolhe fazer sua vida de acordo com suas próprias convicções, este homem não se somete ao domínio do *óntico*, vive ontologicamente. Ainda Heidegger aponta que este homem compartilha aspectos desse mundo *óntico*, do qual não há como escapar inteiramente, mas a pergunta pelo ser o mantém distante do domínio da coisificação. E Adverte que a técnica, a permanente produção e subjugação do homem aos entes, são fatores que vão destruir o planeta. A filosofia de Heidegger é muito atual e relacionando seu sistema de pensamento com o *estrangeiro* é possível advertir que Meursault é consciente da finitude de sua vida, porém é um sujeito angustiado, não só pela sapiência da morte, mas pela absurda realidade da vida. Não é um sujeito que experimente a existência inautêntica, posto que não vive entregue ao domínio dos entes, apenas de seu trabalho que não inclui uma mecanização explícita, pois este trabalha numa espécie de escritório. Por outra parte, é um sujeito que escolhe levar a vida numa permanente indiferença, tal vez essa postura seja autêntica. Dentro de todas as suas possibilidades escolhe apenas a indiferença, posto que a morte sempre está presente, mesmo que distante ou iminente. O fim da narrativa demonstra a angústia pela “surpresa” da morte, já que Meursault a espera a cada noite e esta não chega, brinca com o protagonista indiferente, brinca com o indiferente que, no fim, apresenta desespero por não sentir a concretude da sua sentença; neste sentido é possível observar que Meursault experimenta a angustia do nada, o vazio presente na iminência da morte, tão próxima e tão distante ao mesmo tempo.

Sartre, em grande medida, é um discípulo de Heidegger e utiliza vários conceitos deste filósofo para escrever sua filosofia, *El ser y la nada* (2018), por exemplo. Este é um livro que bebe nas vertentes Heideggerianas, o título já denuncia esse aspecto. Sartre argui que o homem é um ser livre e que a liberdade é o nada, pois este sujeito livre se constitui ao passo que vai realizando escolhas. Divide os seres (as coisas) em duas categorias, o *ser em si* e o *ser para si*. A primeira caracteriza aquilo que é em sua concretude, por exemplo, uma pedra, uma árvore, um rio. A segunda categoria, o *ser para si* é o homem, sua consciência; é aquele sujeito que está lançado ao mundo rumo aos seus projetos. O Homem é aquele ser que ao escolher se escolhe e isso vai determinando seu passado, o qual é imodificável e nesse sentido é como um *ser em si*, posto que é estável, inalterável, imutável.

O *ser para si* é o presente, o nada com um conjunto de possibilidades lançadas a um futuro a ser construído em cada eleição. O *para si* é a consciência do mundo, esta é o nada porque não existe dentro do sujeito, mas sim fora deste, impulsada à realidade, é uma instância que tenciona sobre os diversos projetos que podem vir a constituir o ser. Sartre, numa de suas mais gloriosas frases afirma que o homem é o que faz com o

que fizeram de si, ou seja, nessa instância o homem é sempre construção, é o nada ejetado à realidade, não é seu passado porque sempre existe a possibilidade de ser algo diferente, uma coisa nova. O *ser para si* é sempre projeção, o que implica que o homem possa ser o que ainda não é; ou seja, a consciência é uma instância correlacionada ao mundo, o que acarreta que não seja o que é, pois não é o passado do sujeito, porque no presente esse ser está lançado a projetos novos, em consequência, seu passado, seu *ser em si* o que tem sido já não é.

É importante destacar que estes conceitos de Sartre são bem parecidos aos de Heidegger, no entanto, o ser com existência inautêntica que este assinala é o homem que quer ser o *ser em si* que aquele postula, pois este sujeito da existência inautêntica quer romper com a possibilidade da morte e, sendo um *ser em si*, ou seja, concretude, uma entidade acabada, não sofre da angústia de experimentar o nada, nem a angústia da morte. A existência autêntica de Heidegger é, em grande medida, o *ser para si* posto que Sartre alega que o homem é o que escolhe ser, o homem é livre e, se carece de liberdade, é porque existiu antes uma liberdade que foi apreendida; ainda afirma que o ser é livre e responsável pelos seus atos. A liberdade é o nada, o homem para se dar o ser vai escolhendo e se comprometendo, a consciência sempre está lançada numa transição entre o ser e o mundo, e com cada escolha o *ser para si* vai se constituindo. Para Sartre cada escolha significa uma perda de liberdade, portanto, a liberdade é a constante perda de liberdade em tensão com a constante luta por recuperá-la. A liberdade é o fundamento do ser, o homem começa por existir, não possui uma essência, ou seja, o indivíduo começa por não ser, o sujeito tem existência e constitui sua essência na medida em que vai se escolhendo (o *ser para si* escolhendo se escolhe), o que torna o sujeito responsável de cada eleição. Cada escolha possui um peso ontológico, possui o peso de dar-se o ser. Por isso a liberdade deve ser totalmente indeterminada, pois o homem é uma criação constante de eleições livres. Essa liberdade, que se apresenta como o nada, produz uma angústia no indivíduo porque lhe demonstra que tudo em sua existência depende dele mesmo, não há nada pronto, concreto, tudo é movimento, transcendência, escolhas, possibilidades. Sartre ainda destaca que perder a liberdade é perder o ser, de modo que toda existência inautêntica ou todo *ser em si* vive também numa escolha desonesta consigo mesmo, vive na escolha de perder a liberdade para ser submetido ao mundo *óntico*. Este abrupto resumo sobre o que é a obra de Heidegger e Sartre não esgota em nada seus pensamentos filosóficos, mas servirá, numa ampla perspectiva, de norte para a análise do romance *O estrangeiro*.

Na narrativa, é possível observar que Meursault usa sua liberdade e vai se construindo numa permanente indiferença frente ao imposto socialmente como religião, valores e normas. O protagonista é livre e em cada escolha vai perdendo sua

liberdade, o exemplo mais pontual é quando mata o árabe. Nesse momento, Meursault perde sua liberdade e em seguida começa o processo para recuperá-la, ele tem várias oportunidades de recuperar a liberdade, mas todas implicam ir contra seus preceitos filosóficos e morais, o que faz com que ele escolha, livremente, não librar-se do julgamento que lhe corresponde, pois Meursault sabe que a recuperação de sua liberdade só será efetuada em troca da hipocrisia de dizer que acredita em Deus, sendo que não acredita, ou de contradizer os feitos que ele tinha realizado no dia seguinte ao da morte da mãe.

Nesse sentido, é possível notar que Meursault é um *ser para si* na medida em que escolhe livremente seu destino. Em contrapartida, o *ser em si*, isto é, seu passado, a concretude de quem ele foi, a partir de um ato transgressor, vai se transformando, ele deixa de ser um funcionário eficiente para ser um assassino. O protagonista se transformou livremente, a partir de uma sequência de escolhas, num estrangeiro dentro de sua própria terra. Passa de ser um funcionário a ser um estranho irreconhecível por seus pares. Há um processo de estranhamento por parte dos demais cidadãos com relação a ele, tudo porque em cada eleição o protagonista escolheu ser indiferente, obedecer a sua consciência em consonância com o seu próprio pensamento e não em detrimento consigo mesmo para obedecer a uma moral cristã. Do mesmo modo, se observa que o sistema jurídico não escapa totalmente a essa moral religiosa, posto que seu julgamento não vai além de impressões valorativas sobre como foi a morte e o velório da mãe, assim como também, quais foram as ações posteriores a esse episódio. A morte do árabe que também é um estrangeiro, não por não pertencer a Argélia, mas sim por não ser cristão (e, talvez, por isso não mereça maiores interrogações), fica, durante todo o julgamento, num segundo plano.

Para estudar a obra de Camus não podemos ignorar o pensamento filosófico que ele produziu, *O estrangeiro* foi publicado em 1942 e nesse mesmo ano Camus também publicou um ensaio titulado *O mito de Sísifo*, o qual vai ser marco inicial de seu pensamento “absurdista”, este ensaio defende a ideia de que o absurdo é uma situação que o homem experimenta. A condição do homem é a mesma de Sísifo que “condenado pelos Deuses” deve rodar a pedra até o topo de uma montanha para que aquela, por seu próprio peso, volte a cair, retornando ao ponto inicial de partida. Camus afirma que essa é a condição do homem, de todo homem que pergunta ao mundo e como resposta obtém um silêncio. Pois, então, qual é a saída desse homem condicionado a viver carregando sua pedra, ou seja, suas inquietações filosóficas e metafísicas? A saída, diz Camus, é imaginar que Sísifo é feliz na sua permanente busca por alcançar o topo da montanha, isto é, que esse homem é feliz em sua condição de buscar a resposta, incansavelmente. Este sujeito procura uma resposta a sua pergunta e a encontra, mas

ao chegar perto de sua verificação, essa resposta é desmentida, e, portanto, cai por terra; frente a essa situação o homem deverá continuar buscando. Segundo Camus essa é a condição do homem e este não nega a vida porque dentro dessa condição pode escolher ser feliz, a felicidade, ainda nas palavras de Camus, é o acordo que postula o ser com a vida que leva, ou seja, neste caso, a felicidade é assumir que a busca pelas respostas é a condição exata do homem. Paradoxalmente, essa busca pelo absolutismo é uma procura condenada ao fracasso. O que o homem descobre nessa permanente pergunta ao mundo e, conseqüentemente, no permanente silêncio desse mundo com relação a ele, é que está sozinho e que ao seu lado há também homens procurando respostas e que também estão sós, isto significa que o homem experimenta uma solidão compartilhada. Com respeito a isso, pode se considerar que Meursault, em sua condição de estranho, frente às convenções sociais que regem a vida em Argel, experimenta sua solidão. O pensamento de Camus vai de encontro com as filosofias existencialistas e demonstra uma nova forma de contemplar a realidade, posto que evidencia um homem desolado e que se constitui na inquietação. Logo desta breve apresentação dos fundamentos filosóficos que norteiam esta leitura, é pertinente avançar para a interpretação da obra.

Meursault, o estrangeiro

“Oh, alma mía, no aspire a la vida inmortal,
pero agota el campo de lo posible”

Píndaro. III Pítica.

A presente frase é a epígrafe que Camus utiliza em seu ensaio *O mito de Sísifo* (1985). Torna-se importante considerá-la, posto que neste ensaio está o genoma da filosofia do absurdo e o romance objeto de estudo se relaciona com esse sistema de pensamento. Para começar, seria interessante analisar o título *O estrangeiro*. De acordo com Kristeva (1994) a palavra *estrangeiro* é um conceito que se tece a partir de uma parte constitutiva do “eu”, é um aspecto desconhecido, uma face oculta da identidade desse “eu”. A autora afirma que, o estrangeiro é reconhecido como tal quando surge uma consciência da existência da diferença entre o “eu” e o “outro”. Do mesmo modo, a noção de estrangeiro cai por terra quando há um reconhecimento de estranhamento entre todos os sujeitos, quando todos os seres integrantes de uma coletividade se sentem rebeldes aos vínculos e as comunidades. É possível arguir que esse sujeito é fruto de um sentimento de estranhamento por parte da coletividade com relação a si, é resultado de um sentimento de diferença entre ambas as partes, o que significa que não há um reconhecimento por parte da comunidade de que esse sujeito pertença ao

grupo. Do mesmo modo, o estrangeiro, também compartilha o sentimento de diferença e não se sente pertencente ao grupo ou que o grupo pertença ao mesmo universo dele.

Nesse sentido, é observável que o romance conta com, ao menos, dois estrangeiros, ambos pertencentes à mesma terra, mas que experimentam sentimentos de diferença um com relação ao outro. Um deles é Meursault o protagonista, o outro é o árabe (sem nome). Antes de continuar, é fundamental apresentar brevemente a trama dessa narrativa, a mesma está estruturada em duas partes, a primeira consta de VI capítulos e a segunda de V. Relata um narrador em primeira pessoa, sendo este o próprio protagonista que inicia, com sintagmas curtos e precisos, contando: “Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: <Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias>” (2018, p. 2). O modo como começa o texto chega a dar a sensação de que se trata de um diário, mas paradoxalmente, a linguagem tem um estilo notarial, quase que informativo. O tempo é difuso, transparece uma ideia de que sempre é tempo presente, no entanto, ao longo da obra se percebe que o narrador intercala o tempo pretérito (no emaranhado da ação sempre acontecendo) que não dá para precisar exatamente que lapso de tempo ocorre entre o início e o fim do relato. Meursault mora em Argel e para comparecer ao enterro da mãe deve ir até Marengo, pede licença ao chefe e este, segundo a visão do protagonista, não se mostra muito satisfeito, mas lhe dá a permissão de ir. Ao chegar ao asilo se mostra abstraído em suas preocupações e nega-se a ver o corpo da mãe. Pensa em coisas que demonstram sua indiferença frente à morte da sua genitora. Meursault não chora, não expressa nenhuma dor, conversa com o porteiro, fuma, bebe café com leite, se apresenta distante e inclusive incomoda-se com o choro de algumas das pessoas presentes no velório. O enterro resulta-lhe pesado, aborrecedor e sente fadiga e constrangimento devido ao calor que se manifesta. Depois do sepultamento volta para Argel, transparece um sentimento de indiferença, sem preocupações e cansado, pensa que ao chegar em sua casa vai dormir doze horas. No dia seguinte, “Cuando me desperté comprendí porque el patrón tenía aspecto descontento cuando le pedí los dos días de licencia: hoy es sábado [...] Naturalmente, el patrón pensó que con el domingo tendría cuatro días de licencia [...]” (2018; p. 7). Vai para o mar tomar banho e lá encontra Maria Cardona (uma mulher que tinha desejado em outro tempo), antiga datilógrafa da oficina em que ele trabalha. Depois de tomar banho o protagonista convida Maria para ir ao cinema e ela aceita. Quando foram se vestir ela notou a gravata de luto que Meursault usava e ele relata: “Le dije que mamá había muerto. Como quisiera saber cuándo, respondí <ayer>. Se estremeció un poco, pero no dijo nada. Estuve a punto de decirle que no era mi culpa [...]” (2018, p. 7). A partir desse momento semeia com esta mulher uma relação sexual (e em certo sentido, afetiva). Depois surgem outras personagens como Raimundo Sintés

e o velho Salamano, nenhum é seu amigo, mas com Raimundo se desenvolve uma camaradagem, este lhe pede ajuda para castigar sua amante e Meursault ajuda-o. Depois disso, Raimundo começa a sentir medo de um árabe, irmão de sua amante que, supostamente, busca vingança em nome da irmã. Num domingo Raimundo convida o protagonista para ir passar o dia na praia, na casa de um amigo, este vai com Maria e, nesse dia, acaba matando o árabe que perseguia Raimundo. Nesse episódio acaba a primeira parte do romance.

A segunda parte inicia com Meursault já preso, contando que, logo após, da sua prisão foi interrogado várias vezes pelo juiz, depois recebeu um advogado de ofício e numa das tantas conversas com o juiz, este lhe perguntou se acreditava em deus, o narrador explicita:

[...] Contesté que no. Se sintió indignado. Me dijo que era imposible, que todos los hombres creían en Dios, aun aquellos que le volvían la espalda. Tal era su convicción, y si alguna vez llegara a dudar, la vida no tendría sentido. <¿Quiere usted> exclamó, <que mi vida carezca de sentido?> Según mi opinión aquello no me concernía y se lo dije. [...] <¿No es cierto que crees y que vas a confiarte en él>. Evidentemente, dije <no> una vez más. Se dejó caer en el sillón (2018, p. 22).

Esta passagem permite apreciar um dos primeiros momentos de estranhamento entre Meursault e o juiz, assim como também, é um dos fundamentos pelo qual Meursault será julgado, ou seja, dizer que não acredita em deus (é afirmar implicitamente que não é cristão), este fato é um dos critérios que implica a condenação do protagonista. Resumindo, em traços gerais, na sequência da narrativa vai se desenvolvendo o julgamento de Meursault, algumas das pessoas que estavam no velório da mãe vão depor no tribunal e manifestam a frieza desse filho; do mesmo modo, também vão depor: Raimundo, Celeste (a dona do restaurante que ele costumava frequentar), o velho Salamano, Maria, etc. Posteriormente, é condenado a morte, pensa em meios ou modos de conseguir a liberdade, reflete sobre muitos aspectos da existência; o protagonista passa noites acordado esperando que chegue a hora de sua condenação, nessa espera recorda que sua mãe lhe contou que o pai dele uma vez tinha ido ver uma sentença de morte na praça pública. Simultaneamente, nesse tempo, vai um padre visitá-lo na cadeia três vezes, ele sempre se nega a recebê-lo, mas um dia aquele consegue entrar na cela, fala com Meursault que se nega a acreditar em deus, discutem, este termina por agredir o padre que, imediatamente, se retira. A narrativa culmina quando ele sente as sirenas se ascenderem anunciando que a hora da sua

sentença chegou e deseja que no dia da sua execução estejam presentes muitos espectadores e que o recebam com gritos de ódio.

Logo desta sinopse sobre a trama do romance, é pertinente passar a análise sobre quais são os aspectos, além dos já mencionados, que tornam Meursault um estrangeiro e de que modo esse processo se desencadeia, assim como também, estabelecer relações de sentidos com os aportes teóricos que norteiam esta abordagem. Outro ponto que contribui para sua estranheza é o fato de ter colaborado com Raimundo Sintés para castigar sua amante, Meursault é consciente do que aquele pretende fazer e aceita, mesmo que com indiferença, formar parte integrante da trama. Depois de lhe escrever a carta presencia, junto a Maria, a cena em que Raimundo está batendo na mulher (que, pelo nome, o protagonista deduziu que era moura), e não faz nada, nem sequer tenta acalmar os ânimos.

Outra característica de estranhamento surge quando o patrão solicita sua presença e:

[...] declaró que iba a hablarme de un proyecto todavía muy vago. Quería solamente tener mi opinión sobre el asunto. Tenía la intención de instalar una oficina en París que trataría directamente en esa planta sus asuntos con las grandes compañías, y quería saber si estaría dispuesto a ir. Ello me permitiría vivir en París y también viajar una parte del año. <Usted es joven y me parece que es una vida que debe de gustarle.> Dije que sí, pero que en el fondo me era indiferente. Me preguntó entonces si no me interesaba un cambio de vida. Respondí que nunca se cambia de vida, que en todo caso todas valían igual y que la mía aquí no me disgustaba en absoluto [...] (2018, p. 14).

Note-se a resposta de Maursault, quando afirma que nunca se troca de vida, estará fazendo referência a bagagem que cada sujeito carrega, à história de cada um? Contrariamente, ao pensamento do protagonista, a própria narrativa demonstra o modo em que a vida vai mudando. Quando afirma que todas as vidas valem o mesmo, está se referindo a dicotomia França (colonizadora), Argélia (colonizada)? Provavelmente, pois como é apreciável, o chefe enfatiza na possibilidade de morar em Paris, como um signo de progresso; mas voltando ao assunto do valor da vida, esta afirmação poderia ser uma forma de chamar a atenção para a seguinte interrogante: se todas as vidas valem o mesmo, porque, então, chorar uma morte (assim seja a morte da mãe)? O protagonista parece sugerir que se devem sentir todas as mortes do mesmo modo, isto é, perceber a morte como um acontecimento natural, desvinculada da afetividade que os laços humanamente construídos significam. Pois, num mundo valorativo, constituído por significações atribuídas pelo ser humano, uma vez que essas

significações caem por terra, o que resta? Resta o nada. Como é constatável, Meursault está imerso num mundo de indiferença, posto que não é um sujeito solúvel na realidade em que vive porque não compartilha o sistema de crenças que essa sociedade utiliza como meio regulador da lei e da vida em sociedade.

Meursault também é um estranho por sua forma de atuar frente à possibilidade de uma relação estável com Maria, esta lhe pergunta se ele não gostaria de se casar com ela, o estrangeiro responde:

[...] Dije que me era indiferente y que podríamos hacerlo si lo quería. Entonces quiso saber si la amaba. Contesté como ya lo había hecho otra vez: que no significaba nada, pero que sin duda no la amaba. <Por qué, entonces, casarte conmigo?>, dijo. Le expliqué que no tenía ninguna importancia y que si lo deseaba podíamos casarnos. Por otra parte, era ella quien lo pedía y yo me contentaba con decir que sí. Observó entonces que el matrimonio era una cosa grave. Respondí: <No.> Calló un momento y me miró en silencio. Luego volvió a hablar. Quería saber simplemente si habría aceptado la misma proposición hecha por otra mujer a la que estuviera ligado de la misma manera. Dije: <Naturalmente.> Se preguntó entonces a si misma si me quería, y yo, yo no podía saber nada sobre este punto. Tras otro momento de silencio murmuró que yo era extraño, que sin duda me amaba por eso mismo, pero que quizá un día le repugnaría por las mismas razones. Como callara sin tener nada que agregar, me tomó sonriente del brazo y declaró que quería casarse conmigo. Respondí que lo haríamos cuando quisiera (2018, p. 14).

A citação referida plasma na materialidade das palavras de Maria a estranheza desse homem, por segunda vez ela o vê como estranho, tanto que manifesta amá-lo, justamente, por essa razão. Por outra parte, se poderia pensar que Meursault é um grande sincero, não diz o que não sente, instância que para os “bons costumes” morais ou sociais é um problema, posto que todo sujeito, desde a mais precoce idade e desde os primeiros critérios educativos é ensinado a atuar com certa máscara sobre seus reais pensamentos em relação aos vínculos sociais. Ele não mede consequências sobre o que diz, se suas palavras podem magoar Maria este é um problema dela por deixar-se magoar, pois como ele mesmo diz em reiteradas ocasiões, “nada disso tem importância” ou “isso não significa nada”; desse modo, o protagonista escolhe revelar qual é sua existência, uma existência incompatível com a vida coletividade de uma nação que não questiona, tanto que representa uma ameaça para uma sociedade que diz ter certezas sólidas sobre o fundamento da vida.

Meursault é um homem que frente a convicção de que não há um deus que possa salvar a humanidade se pergunta pela vida, sua forma de perguntar-se é, justamente,

condensando sua forma indiferente de ver o mundo, seu modo de atuar revela a carência, não de um sentido da vida, mas de como viver, se é ele que deve dar-lhe sentido a sua própria existência, porque dá-lo de modo convencional, porque reproduzir? Porque seguir uma moral religiosa (cristã) – perversa – na qual ele não acredita? Se houvesse que reconstruir a forma de significar o mundo, qual forma seria essa? Talvez a indiferença de Meursault interrogue essa sociedade que sem um deus (sem uma moral respaldada por uma tradição), esteja condenada a sucumbir numa crise da existência da humanidade. Essa sociedade não tem condições de viver sem órgãos reguladores da vida humana e, fundamentalmente, não pode aceitar que esses órgãos dependam pura e exclusivamente da intervenção do homem. Ainda, essa sociedade não pode aceitar que vive para morrer, que não há no além uma salvação, um Deus justo, que não existe o mundo ideal postulado por Platão; e impugnando esses idealismos, a obra plasma que só existe o mundo real e que a justiça não é mais do que uma convenção socialmente estabelecida.

Essa sociedade interrogada pelo protagonista, não tem uma resposta e é profundamente abalada porque ao colocar em dúvida esse deus que rege o mundo (que soluciona os problemas do homem) cai por água abaixo o ideal da existência de um mundo perfeito, do paraíso, de um mundo justo. Em contrapartida, se esse mundo ideal desmorona, a realidade humana, triste e desgarradora tritura esse sujeito que, frente à desolação de um mundo não eterno, perde o significado do sentido da existência. Como dito anteriormente, as pessoas não vivem a vida com a consciência da morte, isto porque, tradicionalmente, religiosamente, se predica que o fim desta vida mundana, terrena, se desenvolvida com ideais de honestidade, de justiça, de privações, etc. será compensada com uma vida eterna, num mundo perfeito, pleno, justo, harmônico, etc. Esta dicotomia perversa têm regulado e dominado a humanidade desde remotos tempos, e é uma condicionante que, de acordo com Nietzsche, através do medo e da culpa mantém o povo como um rebanho a ser guiado por seu pastor. A moral religiosa é perversa e impede as pessoas de viverem a vida plenamente, esta moral não desenvolve um pensamento crítico, não permite o desenvolvimento da liberdade e da plenitude do sujeito, ao contrário, limita-o. Seguindo esta linha de pensamento, Meursault, é o sujeito que, segundo Heidegger, se pergunta pelo ser e fica angustiado e como fruto dessa angústia atua num desassossego de indiferença, essa indiferença questiona, não só o protagonista, mas também um modelo de sociedade, as personagens e o leitor.

Até aqui foram exemplificadas algumas passagens em que o protagonista vai mostrando traços de sua condição de estrangeiro frente ao mundo. A seguir se

mostrará o ápice de sua construção (das escolhas que ele vai elegendo), de sua situação, sendo esta quando comete o homicídio:

[...] El árabe no se movió. A pesar de todo, estaba todavía bastante lejos. Esperé. [...] Sabía que era estúpido, que no iba a librarme del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Y esta vez, sin levantarse, el árabe sacó un cuchillo y me lo mostró bajo el sol. La luz se inyectó en el acero y era como una larga hoja centelleante que me alcanzara en la frente. En el mismo instante el sudor amontonado en las cejas corrió de golpe sobre mis párpados y los recubrió con un velo tibio y espeso. Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal. No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí. La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos. Entonces todo vaciló. El mar cargó un sople espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces, tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara. Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia (2018, p. 19).

Esta extensa citação demonstra a cena em que Meursault mata o árabe. Em primeiro lugar, é possível levantar a hipótese de que o protagonista, em certa medida na interpretação de suas econômicas palavras, se sentiu ameaçado pelo árabe e por isso atirou; pois, note-se: “[...] la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí. La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos [...]” (2018; p. 19). A faca é descrita pelo protagonista como uma espada penetrante nos olhos doloridos, nesse caso, sentindo-se ameaçado, todo seu ser se distende e decide atirar. Ciente do fato que realizou, sabe que como ele mesmo diz, tinha destruído o equilíbrio do dia e o silêncio de uma praia na que tinha sido feliz, essas palavras pressagem de alguma forma o destino que ele escolheu e quando efetua os outros quatro disparos Meursault sentencia: “era cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia”. Esta passagem, se analisada sob a filosofia de Sartre, é muito reveladora posto que Meursault sabe qual é a gravidade do ato que acaba de cometer, acaba de dar fim a uma vida. Com isso, demonstra, primeiro, que o destino de ambos os homens “estrangeiros” acaba de ser traçado, não pela vontade divina, mas sim pela vontade de um homem (dele mesmo, posto que Meursault teve várias possibilidades de não ter esse encontro com o árabe, mas na insistência de ir à praia por terceira vez, acabou por encontrá-lo). Em segundo lugar, demonstra que é livre, num sistema arbitrário, e que, portanto, sempre pode escolher o que fazer com sua liberdade, neste caso, Meursault optou por perdê-

la ao cometer um homicídio. Nesse sentido, seu *ser para si* que está sempre projetado ao futuro sabe que em consequência de sua ação haverá uma responsabilidade que ele deverá cumprir, neste caso, a privação de liberdade e posteriormente a pena de morte. Por outro lado, o *ser em si*, a concretude de quem ele é, ou seja, a “essência” que ele construiu em sua vida, no momento do assassinato é alterada, pois, quem ele era já não é mais, a partir desse momento é um estranho frente ao que foi um dia, sua identidade acaba de ser modificada. Meursault tanto já não é mais quem foi que, no primeiro capítulo da segunda parte afirma: “[...] Cuando salí, hasta iba a tenderle la mano, pero recordé a tiempo que había matado a un hombre” (2018, p. 20). Ou seja, passou de ser um homem livre, que tinha um trabalho, um apartamento, uma namorada, uma vida que ele escolhia dia a dia a ser um assassino.

A segunda parte do livro trata, fundamentalmente, do julgamento de Meursault, como já mencionado; dito julgamento se concentra, não tanto no episódio do homicídio, mas sim nas circunstâncias da morte da mãe de Meursault e em sua postura frente a existência de um deus; numa passagem o protagonista destaca a postura do advogado geral:

Si he comprendido bien, el fondo de su pensamiento es que yo había premeditado el crimen. Por lo menos trató de demostrarlo. Como él mismo decía: <lo probaré, señores, y lo probaré doblemente. Bajo la deslumbrante claridad de los hechos, en primer término, y en seguida, en la oscura iluminación que me proporcionará la psicología de esta alma criminal.> Resumió los hechos a partir de la muerte de mamá. Recordó mi insensibilidad, mi ignorancia sobre la edad de mamá, el baño del día siguiente con una mujer, el cine, Fernandel, y, por fin, el retorno con María. Necesité tiempo para comprenderle en ese momento porque decía <su amante> y para mí ella era María. Después se refirió a la historia de Raimundo. [...] De acuerdo con Raimundo yo había escrito la carta que debía atraer a la amante y entregarla a los malos tratos de un hombre de <dudosa moralidad.> Yo había provocado en la playa los adversarios de Raimundo. Este había resultado herido. Yo le había pedido el revólver. Había vuelto sólo para utilizarlo. Había abatido al árabe, tal como lo tenía proyectado. [...] (2018, p. 31).

De modo que, segundo o trecho referido, o julgamento de Meursault começa com a morte da mãe, daí em diante toda sua vida é revisada e julgada. Ainda durante o processo o protagonista tem duas oportunidades de safar de sua pena: uma é quando o advogado lhe pede informações, mesmo que duvidosas, mas informações sobre a morte de sua genitora para poder contestar as acusações, e Meursault se nega a dizer qualquer coisa, apenas afirma que queria a mãe do modo em que todo mundo quer e que preferia que não tivesse morrido, mas fora disso, não acrescenta nada e nem apresenta

nenhuma emoção. A segunda chance de atenuar sua pena é quando o juiz lhe pergunta se acredita em deus e o protagonista responde que não.

Ainda durante o julgamento, Meursault relata o que o advogado geral afirmou:

[...] Decía que, en realidad, yo no tenía alma en absoluto y que no me era accesible ni lo humano, ni uno solo de los principios morales que custodian el corazón de los hombres. <Sin duda>, agregó, <no podríamos reprochárselo. No podemos quejarnos de que le falte aquello que no es capaz de adquirir. Pero cuando se trata de este Tribunal la virtud enteramente negativa de la tolerancia debe convertirse en la menos fácil pero más elevada de la justicia. Sobre todo cuando el vacío de un corazón, tal como se descubre en este hombre, se transforma en un abismo en el que la sociedad puede sucumbir (2018, p. 32).

Este recorte materializa que Meursault é visto publicamente como um estranho, e que sua estranheza radica pela ausência de uma moralidade, pela ausência de sentimentos, por possuir como diz o advogado: um coração vazio, e, principalmente, é um estranho pelo medo que o advogado manifesta, este diz que o vazio de um coração pode se transformar num abismo no qual a sociedade pode sucumbir. Este medo é o outro lado do “eu” manifestado por Kristeva, a característica que faz de um homem um estrangeiro é que este demonstra uma face oculta do “eu” – sendo este “eu” o outro, o que vê, o que julga –, esta face oculta da humanidade se personifica em Meursault, nesse sentido o estrangeiro é um espelho que reflete traços que o próprio ser desconhece de si, Meursault reflete aspectos que demonstram a decadência da humanidade desiludida; decadência da qual a humanidade não quer se precaver. Por outro lado, a sustentação dessa moral, desse deus, dessa justiça, evita que o resto da humanidade questione sua própria existência. O advogado, nesse sentido, não é um homem que se pergunta pelo ser, sua condição de vida, socialmente regulamentada, lhe permite não experimentar a angústia da morte; permite, nas palavras de Heidegger, viver de modo inautêntico, despercebido, escondido das grandes questões filosóficas. Na filosofia de Sartre é possível arguir que estes sujeitos são o *ser em si*, a concretude, “a estabilidade”, não estão tensionados, isto é, lançados ao futuro constantemente. Meursault, portanto, é um sujeito angustiado, que vive conscientemente a futilidade da vida, o valor quase banal da vida. Meursault sabe que a existência não é nada além de um lapso de tempo, no qual o sujeito experimenta uma situação, se acomoda a ela e vive para logo, naturalmente, morrer. Numa passagem o protagonista afirma: “[...] nunca había podido sentir verdadero pesar por cosa alguna. Estaba absorvido siempre por lo que iba a suceder, por hoy o por mañana. [...]” (2018; p. 31). Este é o ser existencialista, o sujeito que está ejetado no mundo, lançado ao futuro, compenetrado no que está acontecendo.

Como diz Sartre, o sujeito é o que faz com o que fizeram de si, desse modo, Meursault é o que constrói de si e ao longo da narrativa, passa de ser um trabalhador a ser um assassino, de ser um homem livre a ser um homem condenado, de ser um sujeito despercebido de sua finitude a ser um ser, literalmente, para a morte. O que há depois do presente? Segundo Sartre há o nada, esse nada é uma capacidade infinita de possibilidades em que o ser pode criar uma nova realidade. Neste caso, Meursault criou sua nova realidade, matou um homem, significou seu mundo de uma forma nova.

No fim do julgamento o protagonista revela qual é sua sentença: “[...] El presidente me dijo en forma extraña que, en nombre del pueblo francés, se me cortaría la cabeza en medio de una plaza pública. [...]” (2018; p. 33). O último capítulo, como já mencionado, trata do padre que vai visitar Meursault, em mais de uma ocasião na cadeia e este sempre se nega a recebê-lo. Este capítulo é muito importante e revelador, posto que fica evidente que Meursault é um estrangeiro por não compartilhar o mesmo sistema de crenças religiosas que o resto da população, uma vez que o padre entra na cela pergunta-lhe: “[...] <¿No tiene usted, pues, esperanza alguna y vive pensando que va a morir por entero?> <Sí>, respondí. [...] Me dijo que me compadecía. Juzgaba imposible que un hombre pudiera soportar esto. [...]” (2018; p. 36). Ou seja, o padre julga impossível que um homem possa suportar a angustia da morte. Neste capítulo está presente toda a filosofia existencialista. Por exemplo, Meursault diz sobre a morte o mesmo que Heidegger afirma, que ninguém pode morrer por si, observe-se: “[...] En el fondo no ignoraba que morir a los treinta o a los setenta importaba poco, pues, naturalmente, [...] Era siempre yo quien moriría, ahora o dentro de veinte años. [...]” (2018; p. 35). De modo que a morte, assim como a vida é uma experiência inexoravelmente humana, Meursault vive para a morte, do mesmo modo que todos os outros homens; uma vez preso, mesmo condenado à morte, sempre tem ao menos duas possibilidades, uma é a morte, a outra, como ele mesmo diz, é ganhar mais vinte e quatro horas de vida. Ainda, na discussão com o padre lhe manifesta toda a filosofia Sartreana:

[...] Pero estaba seguro de mí, seguro de todo, más que él, seguro de mi vida y de esta muerte que iba a llegar. Sí, no tenía más que esto. Pero, por lo menos, poseía esta verdad, tanto como ella me poseía a mí. Yo había tenido razón, tenía todavía razón, tenía siempre razón. Había vivido de tal manera y había podido vivir de tal otra. Había hecho esto y no había hecho aquello. No había hecho tal cosa en tanto que había hecho esta otra. ¿Y después? Era como si durante toda la vida hubiese esperado este minuto... [...] (2018, p. 37).

O protagonista deixa claro que toda sua vida tem sido um conjunto de escolhas, ele escolheu, sempre, livremente (sempre se é livre dentro de um sistema socialmente

organizado). Ele poderia ter feito outras coisas, mas escolheu fazer estas. Se Meursault deve pagar uma condena é porque, livremente, escolheu realizar um ato que é condenado pelo sistema de normas que rege a vida em sociedade, portanto, teve que arcar com as consequências de ter matado um homem. Além do assassinato, por formar parte de uma coletividade que é cristã, foi julgado pela moral de tal religião, não tanto, pela morte de um árabe, que para a religião cristã não significava muita coisa, mas sim por ter colocado sua mãe num asilo, por não chorar no velório, por ir à praia no dia seguinte e por ser ateu.

Juízo geral

Únicamente nos queda un día, uno que siempre se repite. Se nos da al amanecer y se nos quita al atardecer.

Jean Paul Sartre (s/d).

Percebe-se na obra *O estrangeiro* um protagonista estranho ao resto da coletividade que conforma a sociedade argelina. Um estrangeiro por não encaixar nas convenções sociais dessa sociedade, isto é, por não compartilhar a religião cristã e sua moral, por relacionar-se com o mundo desde uma perspectiva diferente. Meursault é ateu, não chora no velório da mãe, acredita que a morte não significa nada, do mesmo em que acredita que o casamento, o amor, etc. não têm importância alguma. Mata um árabe (único fato pelo qual devia ser julgado frente a um tribunal) e, paradoxalmente, é julgado pelo seu comportamento posterior a morte da mãe. O traço mais evidente deste protagonista é a indiferença com que atua frente a tudo; o único aspecto que parece lhe propagar medo é a condena de morte que lhe é anunciada, pois nesse momento o protagonista começa a sentir a angústia de sua existência. Meursault representa o sujeito existencialista, defraudado com o mundo e ciente de que não há nenhum deus que possa salvar a humanidade, consciente de que tudo nesse mundo depende do próprio homem. O protagonista encarna o absurdo em sua forma de proceder, é um sujeito que, metaforicamente, lança uma pergunta ao mundo: qual é o sentido da vida, de uma vida que se encaminha, de todas as formas possíveis à morte? Camus pergunta em seu ensaio sobre o *mito de Sísifo*, a vida vale a pena ser vivida? E responde que, se Sísifo é feliz vale a pena viver a vida, portanto, se Meursault admite no fim da narrativa ter sido feliz é porque ele lançou sua pergunta à humanidade, ele transformou-se num estrangeiro por ser diferente, por questionar (mediante sua postura, sua forma de levar a vida) uma religião perversa que controla a vida dos homens, que os obriga a viver na sombra da culpa, do medo, na proibição de seus prazeres, tudo em nome de um mundo ideal (e segundo Meursault), inexistente, ilusório. O protagonista interroga que moral é essa que julga um assassinato, não pelo

que vale uma vida, mas sim pelo valor que um tribunal lhe concebe a um deus? Que moral é essa que não julga um homem por ter cometido um ato transgressor, mas sim por ser um “mau filho”? O que torna Meursault uma constante interrogante sobre o mundo é, precisamente, sua forma de proceder, sua indiferença, sua condição de estrangeiro frente a todos.

Por fim, Meursault representa o sujeito que frente à desesperança de uma certeza, de um deus que possa salvar ou reger a humanidade, aceita sua condição como um *dasein*, como um *ser ai* lançado ao futuro, como um ser que nasce para a morte, mas que, do mesmo modo em que nasce para a morte, pode viver sua vida em liberdade. Com autenticidade, pode escolher qual é seu trajeto, pode se construir, pode escolher e em cada escolha dar sentido ao seu ser e a sua vida, Meursault se compromete, se torna diferente, traça sua história. Aceita sua situação no mundo e, do mesmo modo que Sísifo, carrega sua pedra, procura o fundamento da vida. É consciente que o significado da existência depende de sua posição frente ao mundo e por isso, manifesta, no fim do relato, ter sido feliz, posto que o que fez em sua vida foi fruto de suas eleições, da sua liberdade. Revela que ninguém tinha o direito de chorar por sua mãe, posto que a morte não significa nada, sua mãe, da mesma forma que ele, esgotou suas possibilidades de escolher e era natural que a morte chegasse, pois, como afirma Meursault, a morte sempre seria uma experiência inexorável de cada ser; como destaca Heidegger, ninguém pode morrer por outra pessoa. Por isso Meursault se mostra indiferente à morte.

Por outro lado, o protagonista, ao transparecer indiferença coloca em cheque os limites de uma sociedade que, espelhada em ideais de um mundo perfeito, que se fundamenta em religiões, tem promovido, ao longo da história muitos enfrentamentos, por exemplo, as guerras santas. As religiões, em nome – de seus ideais – de um deus (e de uma suposta salvação da alma) têm matado milhares de pessoas por pensarem diferente, por não compartilharem o mesmo sistema religioso, por acreditarem em outro deus ou, no caso de Meursault, por ser ateu. Deste modo, Camus deixa em evidência a intolerância de uma civilização que se diz civilizada, mas que é bárbara, excludente e preconceituosa.

O *estrangeiro* ao interrogar uma religião, uma moral e, principalmente, os ideais realiza uma profunda crítica à sociedade, não só argelina e francesa, mas, também, a sociedade ocidental. Outro ponto que chama a atenção, neste sentido, é que Camus publica este romance em pleno “auge” da II Guerra Mundial, a França estava invadida pela Alemanha e, devido a essa derrota, o governo de Vichy estabeleceu uma política colaboracionista com a Alemanha Nazi. Qual era o objetivo da Alemanha, não era

exterminar os judeus para estabelecer uma raça ariana, pura, superior? Pois, então, esta foi uma guerra promovida para atender a um ideal, ideal este que justificou mortes em massa, destruição; um ideal que não era promulgado só por uma pessoa, mas sim por um país inteiro, por intelectuais, por filósofos, por políticos, por todos os tipos sociais. Ou seja, se é possível estabelecer relações de sentido para notar de que forma Meursault interroga os ideais religiosos, também é possível perceber que Camus ao colocar um ser diferente ou (indiferente a tudo), mas um ser capaz de ser um estranho frente ao resto do mundo, demonstra, claramente, como o ser humano é, não apenas intolerante, mas que o ser humano (uma sociedade) é capaz de condenar um homem por não compartilhar o mesmo sistema de pensamento; em contraponto a isto, demonstra, a forma em que milhares de pessoas seguem a um líder, como “o rebanho” tão bem construído ao longo dos séculos se deixa conduzir facilmente, docilmente, atrás de um ideal, por exemplo, religioso, nazista, moral, político, filosófico, etc. Neste sentido, a obra transparece, não apenas um caráter filosófico existencialista, mas também adverte sobre o caráter manipulável que possui a humanidade. Isto é, a necessidade que o ser humano possui de estar imerso em qualquer grupo que lhe diga o que fazer, porque como afirma Sartre, é muito mais fácil perder a liberdade e estar condicionado a algo que inventar a cada dia o que fazer com esse nada que representa a liberdade, com esse vazio da existência que deve ser preenchido dia a dia, com esse ser que deve ser construído e que, mesmo não escolhendo se forma, porque escolher não ser livre, também é escolher, porque ficar quieto, não atuar, não se opor ao sistema, também é uma eleição. Em tal perspectiva, Meursault, em seu vazio se constrói, em sua vida pacata, tranquila, em sua falta de ambição se escolhe, em sua sinceridade tece sua essência, em sua indiferença frente a um deus e frente à morte se diferencia do resto, ou seja, escolhe quem é quando afirma ser o que não é. É um estrangeiro para os demais, mas se conhece e, como ele mesmo afirma, a única verdade que lhe pertence é a vida que levou e a morte que lhe anunciaram, o resto são especulações, idealismos, não há concretude na religião, a única concretude desta vida é a morte.

Por outra parte, não se pode desconsiderar que a narrativa denuncia um conflito existente entre cristãos e árabes ou muçulmanos berberes na Argélia, por isso a desconsideração, no julgamento de Meursault, ao assassinato que este tinha praticado. Desta forma, frente ao tribunal, o árabe também era um estrangeiro, tanto que seu nome nem sequer é invocado no julgamento; este fator reafirma a condição dos cidadãos berberes que, mesmo formando parte “do estado da França”, são marginalizados. Não possuíam – por não compartilharem a religião, por não ser *pés-pretos*, ou seja, por não ser colonos ou descendentes de colonos – os mesmos direitos,

mas sim as mesmas obrigações, retrata e denuncia, assim, a realidade de uma sociedade opressora, exploradora e injusta.

Referências

CAMUS, Albert. **El extranjero**. 2018. Disponível em: <http://www.libroteca.net/_Mas-descargados/Camus,%20Albert%20-%20El%20Extranjero.pdf>. Último acesso em: 15 de fev. de 2018.

CAMUS. **El mito de Sísifo**. 2018. Disponível em: <http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf>. Último acesso em: 15 de fev. de 2018.

CAMUS. **Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, año 1957**. Estocolmo, 10 de diciembre de 1957. 2009. Disponível em: <<http://gatopardo.blogia.com/2009/103101-albert-camus-discurso-de-aceptacion-del-premio-nobel-de-literatura-ano-1957.php>>. Último acesso em 15 de fev. de 2018.

FEIMANN, Pablo. **Literatura y política – Jean Paul Sartre**. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbVsW-8ihec>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.

FEIMANN. **Sartre – el ser en sí y el ser para sí**. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4oXJ8VCH7SQ>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.

FEIMANN. **Sartre – el hombre y las cosas: la filosofía de Sartre como la filosofía de la libertad del sujeto**. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zj21zgSiyTQ>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.

FIGUEIREDO, Felipe. **Guerra da Argélia**. Nerdologia 252. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ak9aBZue9pw>>. Último acesso em 15 de fev. de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser y tiempo**. Traducción: Jorge Edurado Rivera. 2018. Disponível em: <<http://www.afoicecomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>> . Último acesso em: 15 de fev. de 2018.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro – Rocco,1994.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Así hablaba Zaratustra**. Traduzido por Mario Alarcón. 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Longseller, 2010.

SARTRE, Jean Paul. **El ser y la nada**. 2018. Disponível em: <<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>>. Último acesso: 15 de fev. de 2018.

SCHULTZ, Gascon. **¿Qué es el existencialismo?**. Línea Comarca. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t7xc-sKDYSM>>. Último acesso em 15 de fev. de 2018.

SEGUNDA, Guerra Mundial. **La batalla de Francia**. Parte 1. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CaPjG1AWQQI&t=1s>>. Último acesso em: 15 de fev. de 2014.

Literatura e políticas: energias libertárias à serviço da criação em tempos de transição

O estrangeiro: Meursault, um estranho frente às convenções sociais de seu país

DOI: 10.23899/9786589284482.8

SEGUNDA, Guerra Mundial. **La batalla de Francia**. Parte 2. 2014. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=UaSuhste3oY&t=187s>>. Último acesso em: 15 de fev. de 2018.

Arte e (r)existência: A *Economia Interpretativa* e o turismo em articulações com a descolonização da estética rural

Sylvana Kelly Marques da Silva*
Luiz Demétrio Janz Laibida**

Introdução

Os últimos anos no Brasil – com destaque; ao contexto pandêmico¹ junto à gestão federal bolsonarista, de viés fascista e ultra neoliberal –, foi de aprofundamento das desigualdades socioeconômicas e ampliação do elitismo racial (Warren 2017; 2019), criando um momento árduo e cruel para os pobres. A primeira grande cadeia de vulnerabilidade do setor de serviços foi a da atividade turística, vivenciando a redução da jornada de trabalho, a demissão em massa e a ausência de renda para os trabalhadores informais.

A Organização Mundial do Turismo - OMT (2019), afirma que o setor gera anualmente cerca US\$ 8,8 trilhões ao PIB mundial (10,4%), com uma alta de 3,9% superior à expansão da economia global, sendo responsável por 319 milhões de empregos. Esses dados difundem-se com a promessa do almejado desenvolvimento econômico com expectativas amplas, construindo um imaginário do turismo como vetor do desenvolvimento.

* Doutora em Ciências Sociais, pelo PPGCS/UFRN, período de Doutorado Sanduíche na Universidade de Washington (UW-EUA), com bolsa da Capes em decorrência da primeira colocação. Professora Adjunta Curso no Curso de Bacharelado em Turismo do Centro de Ciências de São Bernardo da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

E-mail: sylvana.kelly@ufma.br

** Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná/UFPR (2016). Mestre em Sociologia (UFPR-2007). Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais (UFPR), Especialização em Gestão e Inovação em EaD pela FESP-PR. Pesquisa na área de Sociologia Política nos temas: Poder Executivo, Poder Legislativo, Estado e Violência; Sociologia da Educação; Sociologia do Futebol, o futebol como "drama social", rede de solidariedade, futebol e globalização.

E-mail: luiz.laibida@escola.pr.gov.br

¹ A Pandemia do Coronavírus (SARS-CoV-2), iniciou em Wuhan, em 31/12/2019, com efeitos substanciais em todo o planeta. No Brasil o primeiro caso ocorreu em 26/08/2020, com níveis de contaminação e óbitos alarmantes o país tornou-se epicentro da pandemia. As políticas neoliberais que se intensificaram após o golpe de 2016, como a PEC 55, agora EC95, que colocou na constituição brasileira o congelamento dos gastos com a saúde e a educação por 20 anos deixou o país mal preparado para enfrentar essa crise de saúde pública.

Esse imaginário é problemático já que grande parte dos modelos de turismo adotados nos países subdesenvolvidos atendem uma lógica neoliberal fundamentada em estruturas do pensamento colonial que constrói uma ideia desumanizada de desenvolvimento, escapando, aos benefícios e oportunidades sociais alardeados em torno da atividade. Em viés oposto favorece a exploração dos moradores, reduz suas redes de solidariedade² e traz em seu bojo uma quantidade significativa de conflitos nos ambientes periféricos (SHILLS, 1992). Além, imputa nesses espaços a adoção de paisagens descontextualizadas da estética local.

Cientes de que a produção cultural, social e econômica que organiza o turismo segue uma lógica de padronização das paisagens e configuram nos espaços as relações de poder da matriz colonial, circunscrita pelo capitalismo contemporâneo (SILVA, *et. al.*, 2021), nos motivamos a investigar, por meio da sociologia da cultura e do desenvolvimento (FLORIANI, 2020; GREEN, 2009; MALUF, 2000; SEN, 2000; SOUZA, 2022), a relação entre o turismo, a cultura e a estética na microrregião do Baixo Parnaíba Maranhense³, incorporando a *i.e.*, ‘*Interpretative Economics*’, Economia Interpretativa (Warren, 2017; 2019). Trata-se de uma região com índices econômicos incipientes e com a estética paisagística estereotipada, circunscrita pelo discurso do exotismo e da alteridade, à margem da paisagem clássica do turismo.

O Projeto de Pesquisa: Espaços Comunitários e Desenvolvimento Socioeconômico: saberes, fazeres e turismo em prol do bem-viver no Baixo Parnaíba Maranhense, iniciado em 2020, é o fio condutor para essa proposta, investiga as produções culturais de grupos oriundos da microrregião citada. Investimos em um estudo etnográfico (MALINOWSKI, 1984), derivado da relação com o campo e participação das dinâmicas locais. Em decorrência da pandemia do Coronavírus (SARS-CoV-2), agregamos a netnografia “técnicas de pesquisa etnográfica para o estudo das comunidades”, mediada pelo computado (KOZINETS, 2014, p. 62).

Mapeamos os agentes que valorizam a cultura local com a combinação de serviços vinculado ao turismo, tais como atividades de comercialização do artesanato, processamento de alimentos, manutenção da culinária local, participação em feiras, contação de histórias e etc. A visão Freiriana, guiou a relação dialógica entre os saberes populares e científicos.

² Solidariedade como base da coesão social. Ver: Durkheim, 1967 e Tiryakian, 2005.

³ Os mapeamentos regionais do Maranhão são diversos. O IMESC – Instituto Maranhense de Estudos Socioeconômicos e Cartográficos, explica as divergências regionais e os números de municípios o que dificulta a elaboração de intervenções no estado.

O alicerce da pesquisa está nas vivências comunitárias existentes nas paisagens rurais, nos saberes passados pelo Professor Jânio Rocha (Chapadinha-MA); pelos Professores do município de São Bernardo – MA, Ronilson de Oliveira e Francisca, também, presidente do Sindicato de Professores, pela líder do Quilombo Saco das Almas, Dona Dudu (Brejo-MA); o vaqueiro Bernardo Gumercindo (Povoado São Raimundo-MA); Dona Maria Alice (Povoado São Raimundo-MA), filha da cozinheira da Casa Grande do Engenho Paraíso; por Professores Universitários, ativistas e religiosos que encontramos nas incursões pelo Baixo Parnaíba Maranhense.

A realidade investigada apontou para alternativas emancipatórias do turismo, sociopoliticamente crítica, ancoradas no desenvolvimento endógeno⁴ e no etnodesenvolvimento (STAVENHAGEN, 1985). Com a possibilidade das comunidades promoverem seus espaços de vivências em prol da manutenção das necessidades básicas, entre elas a terra, a alimentação, a renda, a saúde e a educação. Agrega os trabalhos dos agentes culturais dos assentamentos da reforma agrária e/ou das comunidades tradicionais, entre outros, para serem descritos e amparados por uma economia de mercado ao invés de ignorados e menosprezados.

Para esse texto, focamos no Projeto Balaiada, organizado por um roteiro turístico com paisagens rurais de festejos, rituais, histórias e outras produções que se constituíram em torno das matérias primas locais, fundamentais para nutrir os aspectos culturais da memória coletiva. A iniciativa é do Professor Jânio Rocha, abarca os espaços geográficos onde se deu a revolta da Balaiada, estrutura-se com atividades que são próprias das comunidades. Uma opção para o equilíbrio ambiental e a soberania cultural da população. No aspecto material e discursivo questiona os códigos do elitismo racial latente “pela ideia de que a modernização é um projeto de racialização” (WARREN, 2019, p. 76). Identifica, inclusive, direções produtivas nas políticas de desenvolvimento econômico e bem-estar local.

Economia Interpretativa: um elo entre a cultura e o desenvolvimento

O sistema de valores que constrói nossas concepções estéticas faz parte da produção cultural ocidental. Conforma o nosso imaginário⁵ por intermédio dos

⁴ O desenvolvimento endógeno é centrado nos recursos internos das localidades (humanos, naturais e de infraestrutura). É o que ocorre com o turismo de base comunitária (TBC) um modo de se organizar a atividade associando-a ao desenvolvimento local (SANSOLO; BURSZTYN, 2009; IRVING, 2009), com o protagonismo das comunidades receptoras na gestão e oferta dos bens e serviços.

⁵ O imaginário é um arquivo imagens, disponibilizadas pelas interações socioculturais, responsáveis por organizar as concepções de mundo capazes de serem materializadas por meio de ações cotidianas. Para um entendimento mais amplo ver: Laplantine & Trindade, 2003; Le Goff, 1994.

significados estabelecidos por símbolos, representações, ideologias e imagens responsáveis pela interação social (SAID, 1990). Sendo a cultura fundamental para a percepção dos elementos constituintes do universo social no nosso cotidiano, estabelece formas de interpretar e materializar o mundo ao nosso redor, entrelaçando-se às distintas dimensões do nosso contexto social, o que ocorre com a economia, que se consolida enquanto resultado das nossas práticas culturais subjetivas e objetivas.

A cultura tem um percurso semântico amplo, polissêmico e complexo. Desafio que pode ser trilhado com a compreensão do tripé que apoia os seus aspectos mais significativos, a cultura como: a) civilidade; b) identidade e; c) comércio. A última estabelece seu sentido no capitalismo avançado, na troca contínua entre a natureza e o trabalho. Como civilidade e identidade foi usada pelo ocidente para esboçar um projeto de dominação política e social de um continente sobre outro, de uma camada social sobre outra, assim por diante (EAGLETON, 2005). Como civilidade e identidade, a cultura nas relações do sistema-mundo-moderno estruturam as subjetividades, ou seja, os modos de conhecer e organizar sociedade a partir do que Quijano (2005; 2007; 2009) denomina por colonialidade do poder.

O desenvolvimento é parte do sistema de crenças da cultura instituída pelo progresso civilizador, pensado como crescimento econômico, dialoga com os três elementos do tripé. Sustenta um ideário com orientações que penetram outros sistemas de crença compartilhados como algo desejado para o social. Nas palavras de Floriani (2020), é percebido como o meio de superação aos males oriundos do legado da tradição rural e do atraso tecnológico. Isso porque a expressão moderna do modo de vida rural e seus traços culturais constrói a representação da rusticidade e do atraso. Constitui-se com a adoção de uma agenda econômica influenciada pelo neoliberalismo, com posições de agências econômicas internacionais.

Amartya Sen (2000) questiona essa percepção ao afirmar que o desenvolvimento econômico não garante o êxito de uma sociedade, porque não inclui os acessos e as liberdades que os indivíduos devem ter frente ao seu contexto social. Mas, sim investir em políticas públicas eficientes para as garantias das liberdades individuais. Nesse aspecto, o conhecimento popular e as relações dos indivíduos com os seus locais ganham relevância nos estudos da economia e do desenvolvimento.

Warren (2017) acrescenta a centralidade das variáveis culturais, símbolos e imaginários para apreensão e direcionamento da economia. Assinala que no Brasil o elitismo racial, responsável pelos discursos do povo e da pobreza, é uma faceta cultural que freia o crescimento socioeconômico. Por que constrói um imaginário inferiorizado para essas categorias, resultando em ausência de investimentos no capital humano.

Para se interpretar as dinâmicas locais por intermédio dos códigos, percepções e imagéticas que as instituem Warren (2019) organiza o conceito de i.e., *Interpretative Economics*, Economia Interpretativa, um elo entre os estudos culturais e do desenvolvimento. A proposta se realiza com um mergulho nas subjetividades, discursos, símbolos, imagens, normas e valores presentes nas relações de mercado que se contrapõem as especificidades dos lugares.

i.e., interpretive economics, results in a number of theoretical advances in both development and areas studies, demonstrating the economic importance of certain kinds of cultural work carried out by religious leaders, artists, activists, and educators. Most importantly, the reader comes to fully appreciate how economies are embedded within the subjectivities, discourses, symbols, rituals, norms, and values of a given society (WARREN, 2017, p. 01).

Não só aponta, mas revela a sua importância, seus usos e o porquê desses usos. Identifica trabalhos culturais desenvolvidos por comunitários, com produções passíveis de desafiar as epistemologias coloniais, construir uma literatura racial, transformar as identidades e percepções dos mais pobres, redesenhando códigos e valores que raramente são reconhecidos como catalisadores do desenvolvimento. Essa é uma opção à crítica isolada para a economia de mercado, com pouca efetividade em termos de instrumentalização das realidades locais (WARREN, 2017).

A i.e., nos conduziu no Baixo Parnaíba Maranhense, integrado pelos municípios de Água Doce do Maranhão, Anapurus, Araisos, Belágua, Brejo, Buriti, Chapadinha, Magalhães de Almeida, Mata Roma, Milagres do Maranhão, Santana do Maranhão, Santa Quitéria do Maranhão, São Benedito do Rio Preto, São Bernardo, Tutóia e Urbano Santos. O local com população média de 400 mil habitantes, majoritariamente rural e com baixo IDH - Índice de Desenvolvimento Humano (SIT, 2015). Caracterizado por relações rurais marcadas por cicatrizes da opressão e violência da sociedade colonial, requer resistência o que reverbera em solidariedades culturais e permanências territoriais (TRIBUZI, 2011). Localizada no nordeste do estado, ocupa parte das bacias hidrográficas do Alto Munim e do rio Parnaíba.

O IDH do Maranhão, de acordo com o último censo, foi de 0,639. Entre os anos de 2012 a 2017, avançou significativamente na educação e subiu para o oitavo lugar no ranking das maiores variações positivas, com a evolução para 0,687, como apresentado

na publicação do Ipea, em 2017. Mesmo assim, continua na penúltima posição no país⁶. A espaço é palco de conflitos socioambientais pela substituição, em grande escala da agricultura familiar de subsistência pelo cultivo comercial, principalmente, da soja e do eucalipto⁷ com grande desmatamento local e forte impacto nos cursos de água, alterando as paisagens comunitárias⁸.

O Mapa de Conflitos (FIOCRUZ, 2021), registra trinta e dois pontos de conflitos⁹ ambientais relacionados a expansão da monocultura com o agronegócio, uso dos agrotóxicos, transgênicos, irregularidades na demarcação dos territórios tradicionais, mineração, garimpo, siderúrgica, madeireira, questões vinculadas a legislação ambiental, atuação do judiciário e Ministério Público. Dessas áreas oficiais com conflitos quinze envolvem agricultores familiares e treze as comunidades quilombolas. Em ordem de demarcações os povos indígenas, trabalhadores rurais sem-terra, ribeirinhos, etc. Comunidades quilombolas (Bebida Nova, Matinha, Valença, Belém, São João dos Pilões, Centro dos Teixeiras, Centro da Cruz, Saco das Almas, etc.) e pequenos produtores rurais do Baixo Rio Parnaíba sofrem diversas violações quanto aos seus direitos humanos em decorrência do avanço da fronteira agrícola na região e do uso de agrotóxicos (LOPES, 2023).

Além dos distúrbios ambientais, o agronegócio aumenta vulnerabilidade da população local com a ameaça de despejo, destruição de casas, envenenamento de animais e mananciais, a intimidação e violência com as comunidades tradicionais, assassinatos, além de vários problemas de saúde causados pelos agrotóxicos.

⁶ Ranking do IDH, 2010, IBGE. Disponível em: <[https://cidades.ibge.gov.br/\[...\]/0?tipo=ranking](https://cidades.ibge.gov.br/[...]/0?tipo=ranking)>; Evolução do IDH no estado do Maranhão, 2012-2017, site do IPEA: disponível em: <[https://www.ipea.gov.br/por\[...\];view=article&id=34682](https://www.ipea.gov.br/por[...];view=article&id=34682)>

⁷ Agência do Senado. Senado Notícias, Em 14 de março de 2018, as 12h31m. Inclusão dos municípios do Baixo Parnaíba na região do semiárido pela lei 7.827/1989. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/03/14/municipios-do-baixo-parnaiba-poderao-ser-incluidos-na-regiao-do-semiarido-nordestino>.

⁸ Identificamos grandes quantidades de terras em São Bernardo vendidas recentemente para o agronegócio. Os chamados “Gaúchos” são responsáveis pelas negociações, representam os interesses dos grandes latifundiários mantidos no anonimato. As terras são dos nativos que continuam residindo no local. Casos recentes são de viúvas que com o envelhecimento não conseguem manter a terra produtiva, os filhos afastaram-se da agricultura e do trabalho do arrendamento de terras. As terras são arrendadas para familiares que vivem da agricultura, esses vendem parte do que plantam para os comércios locais e a outra parte serve como pagamento pelo uso das terras. Cria-se assim uma rede de produção de alimentos e utensílios para o comércio local. O dono das terras disponibiliza, também, os seus meios de produção aos arrendados para que esses produzam seus bens para o mercado. Com a venda das terras, em um dos casos estudados, dezessete famílias, que dividiam-se em mais de 200 hectares de terras, terão que abandoná-las e perderão suas rendas.

⁹ De acordo com as instituições locais que assistem as comunidades do Baixo Parnaíba Maranhense existem mais de cem conflitos nessa microrregião, optamos por não citar as fontes devido à violência e ameaças existente no local.

Recentemente a Federação dos Trabalhadores Rurais Agricultores e Agricultores Familiares do Estado do Maranhão – FATAEMA, denunciou a gravidade da situação que envolve os conflitos agrários no Maranhão, um dos nomes que aparecem como grande ameaça as comunidades locais é do empresário rural Gilmar Lunelli de Freitas¹⁰.

Esse é o resultado de um processo de concentração fundiária nas mãos de empresários do agronegócio, com a intimidação, a violência e a expulsão dos pequenos produtores rurais que vivem dos pequenos roçados e do extrativismo do cerrado (coleta dos frutos do bacuri e pequi) (FIOCRUZ, 2021). Um ponto positivo para as alternativas de mercado que envolve o turismo é que não foi encontrado nos dados da Fiocruz registros de conflitos no que concerne a atividade turística (FIOCRUZ, 2021).

A paisagem rural: a estética da alteridade

As paisagens, em sua maioria, são percebidas ante à matriz simbólica moderna. Nesse plano imagético-discursivo aparecem dotadas de uma essência ou cultura própria, o que opera a naturalização dos espaços. Representadas por limites ou fronteiras simbólicas que legitimaram o domínio dos ditos não-civilizados ante o projeto ocidental de colonização dos sentidos e das estruturas sociais; reduziu os espaços colonizados a um possível vir a ser ante à emulação e subserviência das propostas homogeneizadoras da realidade. Para esse domínio inventam um sentido definitivo, uma imagem, um discurso que lhes afirma a diferença e produz o díspar¹¹. Constrói, assim, percepções simplistas e dicotômicas das paisagens, com uma constelação de proposições visíveis que especificam os espaços subalternizados.¹²

No Brasil há uma geografia imaginária que dá a ver uma paisagem rural, colonial, rústica e folclórica, organizada por um manancial de tradições formatadas pelo encontro das três raças; quando agregada ao semiárido cria uma estética castigada pela seca, é o Nordeste (ALBUQUERQUE Jr., 2006). Com grande influência do movimento regionalista e tradicionalista¹³ a região é fabricada na primeira década do século XX, por uma elite agrária que se pensava branca, decadente política e economicamente. Dessa

¹⁰ As informações foram captadas para essa pesquisa em campo em diálogo com representantes de comunidades locais.

¹¹ Sobre a relação entre diferença e repetição, identidade e virtualidade ver: DELEUZE, Gilles - *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal, 1988, pp. 43, 49, 71, 97 e 117.

¹² Sobre a colonialidade do poder e as classificações sociais ver: Anibal Quijano, 2009.

¹³ Para uma leitura da formação do Brasil tendo como base o regionalismo “nordestino” ver: FREYRE, Gilberto - *Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição)*. In: *O Livro do Nordeste*, 2 ed., fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, pp. 75 e seqs. Para uma leitura tendo como base o regionalismo paulista ver: OCTÁVIO, Rodrigo - *São Paulo na Formação do Brasil*, São Paulo, OESP, 11/jan/1936, p. 1, c. 3.

feita, surge para o país um lugar atrasado em relação aos ideais modernos, logo, abarcado por estereótipos e preconceitos. Só, institucionalizado enquanto região pelo IBGE - Instituto Brasileiro e Geográfico - no ano de 1942. Sendo agregado o estado do Maranhão no ano de 1945.

O imaginário da região Nordeste cria uma reação conservadora à sociedade capitalista com o saudosismo da aristocracia agrária, da casa-grande e senzala, metáfora do Brasil colonial. O cotidiano rural e a mestiçagem alimentam uma visão folclórica e um aspecto “artesanal” em torno da produção cultural (ALBUQUERQUE JR., 2012, p. 106). Uma natureza que antes não era criticada é construída para outras áreas do país no plano cultural com uma redução imagética que a faz ser percebida como distante da civilização, cria-se a dicotomia: Nordeste/Sudeste (ALBUQUERQUE, 2006).

Essa percepção configura as alteridades: preguiçoso/trabalhador, caipira/citadino, pobre/rico, rural/urbano, barbárie/civilização, atrasado/moderno, subdesenvolvido/desenvolvido. Esses pares compõem uma unidade que integram uma estrutura simbólica que legitima no cotidiano a associação dos menos favorecidos ao estrangeiro, imoral, vagabundo, preguiçoso, feio, criminoso, constituindo o elitismo racial (WARREN, 2019). A paisagem produzida por esses indivíduos passa a ser marginalizadas.

O Maranhão é parte dessa geografia imaginária, é o estado com a maior população vivendo em áreas rurais (IBGE, 2010). Com mais de quatro séculos de história na estrutura colonial é consequência do extermínio das sociedades indígenas; da escravização e investimento no tráfico interno dos escravos no pós-abolição. À duzentos anos atrás, em 1822, a população do Maranhão era de 85.000 pessoas livres e 90.000 escravizadas (TRIBUZI, 2011). É uma geografia herdeira do latifúndio, do escravismo; com grande parte da população sobrevivendo da agricultura de subsistência, com baixos índices sociais e ausência de acessos básicos (ROLIM FILHO, 2016). Com enormes bacias hidrográficas e grande diversidade ambiental, hoje é palco de disputa de empresas internacionais para extração de riquezas, agora soma-se o interesse pela exploração do xisto, com impactos degradantes para a população.

Fruto das escolhas das elites locais, o Maranhão promove a ampliação de um passado colonial, mantendo a população com relações complexas e perversas, são ameaças de destruição das moradias locais, assassinatos, envenenamento de animais e mananciais¹⁴. Os povos do campo vivem sob imaginários construídos com concepções

¹⁴ Ver em “Em Brasília, FATAEMA denuncia ao Governo Federal, a grave situação dos conflitos agrários no Maranhão”. FATAEMA - Federação dos Trabalhadores Rurais Agricultores e Agricultoras Familiares do

científicas passadas que marginalizam e estereotipam suas práticas e paisagens (ACOSTA, 2016). No Baixo Parnaíba Maranhense, a vivência colonial é presente e persistente¹⁵, sob novas roupagens.

No final do século XX, para estimular o desenvolvimento socioeconômico no meio rural, com atividades capazes de favorecer a multifuncionalidade, o Estado apostou em políticas públicas impulsionadas pela ação dos movimentos sociais do campo. Com apoio dos sindicatos afirmou a pluralidade das categorias socioespaciais mediada pela noção da agricultura familiar; criou o Pronaf (Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar) – como resposta às pressões do movimento sindical rural em 1996 – e, agrega-se os debates acadêmicos sobre a ruralidade integrados às questões ambientais, à sustentabilidade, ao mercado de trabalho e a dinâmica ocupacional (SCHNEIDER, 2003, p. 01). Os debates sobre o turismo¹⁶, como alternativa de mercado para as comunidades rurais pouco assistidas economicamente¹⁷, emergiram, como contraponto ao turismo massificado (MALDONADO, 2009).

O conjunto de concepções articuladas pelas crenças sobre o desenvolvimento¹⁸ constituem a argamassa de imaginários sociais¹⁹, organizadas por uma visão pretérita da modernidade, concretizada com a eliminação e o mascaramento das culturas ditas tradicionais em prol de uma cultura ocidentalizada. O turismo no Brasil reconfigura essas relações de poder (SILVA, 2012; SILVA, 2017), e afirma a razão mitológica do desenvolvimento (FURTADO, 1997). Caso dos investimentos realizados com as políticas

Estado do Maranhão. Em 19 de maio de 2023. Link de acesso: <https://fetaema.com/em-brasil-fetaema-denuncia-ao-governo-federal-a-grave-situacao-dos-conflitos-agrarios-no-maranhao/>

¹⁵ No Povoado São Raimundo/São Bernardo, MA, moradores apontam a resistência da estrutura colonial por meio da escravidão ao relatarem vendas de filhos de escravos, a partir de histórias contadas por pais e avós que presenciaram tais fatos. Existem outras narrativas em que entrevistados afirmam vivências com a estrutura escrava. Informações para essa pesquisa.

¹⁶ Na América Latina, o turismo, desde 1970, é interpretado como estratégia de redução da pobreza e desenvolvimento. Mas, os investimentos realizados colocaram em cheque os seus êxitos socioeconômico. Ver: Irving, 2016; Lang, 2016; Maldonado, 2009.

¹⁷ Em garantia das comunidades e seus territórios, também na década de 1990, a World Wildlife Fund – Brasil, desenha as bases de um “turismo realizado em áreas naturais, determinado e controlado pelas comunidades locais, com benefícios para as áreas de relevantes interesses para a conservação da biodiversidade” (WWF-Brasil, 2003). Com o Ministério do Turismo (MTur), o plano estruturante da Política Nacional de Turismo, o PRT – Programa de Regionalização do Turismo, intenta articular o processo de integração dos diversos segmentos da atividade turística com ações e programas direcionados a luta pela cidadania, no acesso e distribuição de benefícios, com vias à participação das comunidades e a interiorização da atividade e promoção de novas paisagens.

¹⁸ A história da instituição do desenvolvimento latino-americano segue o script ditado por especialistas e agências peritas internacionais, construíram um trajeto de falhas e vácuos socioculturais. Para mais informações, ver: Floriani, 2020; Warren 2019.

¹⁹ É comum a oposição do imaginário ao real, um equívoco, uma vez que o imaginário aciona o real com as crenças compartilhadas.

de turismo, sendo icônico os gastos públicos realizados no estado do Rio Grande do Norte com a construção dos santuários dedicados aos recém inventados Protomártires do Brasil, recentemente canonizados, dá o lugar de herói ao colonizador, enquanto os povos indígenas são retratados como selvagens e algozes (SILVA, 2017).

Os investimentos são questionáveis, uma vez que os gastos públicos para incentivo ao turismo foram suntuosos e ligados a parâmetros reacionários, historicamente concebidos em acordo com o imaginário colonizador e católico, de exaltação e enaltecimento das virtudes do português e do menosprezo à população originária. Essa versão hegemônica do poder no Brasil, materializou o agenciamento do heroísmo para o colonizador e, a instituição dos lugares inferiorizados para os outros povos. É um elo indissociável da permanência das relações esculpidas na dinâmica colonial (SILVA & LAIBIDA, 2023; 2021; 2020).

No turismo os velhos clichês são facilmente reproduzidos, porém na microrregião do Baixo Parnaíba Maranhense, agentes locais buscam formas de lutas e resistência em defesa das comunidades tendo como uma das alternativas as atividades econômicas endógenas relacionadas ao turismo. O projeto “Espaços Comunitários e Desenvolvimento Socioeconômico: saberes, fazeres e turismo em prol do bem-viver no Baixo Parnaíba Maranhense” vinculado ao GEPEMADEC²⁰, evidenciou variáveis culturais economicamente relevantes com o “Projeto Balaiada”, inspirado na Revolta dos Balaios²¹, iniciativa do Jânio Rocha Ayres Teles, natural de Chapadinha-MA. A proposta, economicamente viável, busca a redefinição dos códigos culturais com a valorização da paisagem local e apoio as atividades de rendas alternativas relacionadas ao turismo.

A geografia estende-se aos locais que foram as vilas da resistência e enfrentamento dos Balaios. Os locais de enfrentamento: a) Itapecuru, com apoio ao Governo Provincial. Chegou a ser a sede da província por ocasião da vinda de Luís Alves de Lima e Silva (Duque de Caxias); b) Tutóia, mais precisamente no vilarejo atual de nome "Tutóia Velha", local de onde partiam as tropas em direção as atuais cidades de São Bernardo e Brejo. Já, as vilas da resistência (vilas à época da Balaiada) que chegaram a ser dominadas por algum tempo pelos Balaios, hoje: c) Nina Rodrigues (à época da revolta era conhecida como Vila da Manga do Iguará ou, simplesmente, "Manga"), foi o primeiro ponto dominado pelos Balaios; d) Brejo e; e) São Bernardo.

²⁰ Sobre o grupo GEPEMADEC- Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura ver: <https://www.gepemadec.com/>

²¹ Existe uma grande produção acadêmica em torno da temática.

Outras localidades importantes para o período da revolta da Balaiada: f) Chapadinha, que sediou dois pontos importantes da Balaiada: - Lagoa Amarela, à época uma fazenda com uma comunidade quilombola, que se tornou o "Quilombo da Lagoa Amarela", liderado por Dom Cosme, ou o Negro Cosme. Ficava no que era a fronteira entre a Vila da Manga e a Vila do Brejo, Zona Rural do município. E: - Povoado Anjicos, também, na zona rural de Chapadinha, é o local de uma grande batalha entre forças provinciais e forças balaias, em que os últimos venceram. Ainda; g) Arari, de onde partiu a boiada liderada pelo vaqueiro Raimundo Gomes, saiu da fazenda do Padre Inácio, do grupo dos liberais, oposição Provincial; h) Icatu, aonde desemboca o rio Munim, a principal via (fluvial) do trânsito das mercadorias entre a capital, São Luís, e o interior, bem como com o restante do nordeste. Em seu centro estão as regiões do Baixo Itapecuru, Alto e Médio Munim e Baixo Parnaíba. Localiza-se, de acordo com o Mapa Nacional do Turismo, entre os polos do litoral centro-leste e o polo cocais.

Projeto Balaiada: Redefinição de códigos rurais e a re-existência cultural

Aos dezessete dias do mês de setembro no ano dois mil e vinte um, Jânio Rocha, coordenador do Projeto Balaiada inicia sua palestra "Balaios, Vagalumes da R-Existência"²² com o Cordel da Balaiada: "Vou contar uma história/ Que há muito aconteceu/ É da luta de um povo/ Que aqui alvoreceu [...]". Nos versos apresenta fragmentos da Revolta dos Balaios. Dá voz à aflição da gente daqui, das minorias étnicas e raciais envolvidas na revolta. Ajuda a criar imagens das paisagens rurais, dos vilarejos que serviam de abrigo, dos locais e dos rios banhados em sangue. Apesar da denúncia, encerra o cordel trazendo consigo o tom da esperança e acrescenta: "Eles vão ter que me engolir, com essa carga de conteúdo emancipador".

Os engolidores são os possíveis apoiadores e interessados na proposta do turismo que tem em seu bojo estratégias socioeconômicas com grande potencial emancipador. O conteúdo a ser engolido é a denúncia; entrelaça-se à história de homens, mulheres e crianças colonizadas que precisaram, em meio à espoliação, à violência e a tensão social pegar em armas para lutar e defender a manutenção das suas vidas. Grupos subalternizados, questionados até mesmo em sua humanidade. Grupos liderados pelo artesão Manoel Francisco dos Anjos Ferreira, o negro de ofício liberto, Negro Cosme Bento e o vaqueiro Raimundo Gomes. A repercussão de tal evento foi do tamanho da resistência desses guerreiros que demarcaram território por onde passaram.

²² A palestra fez parte do Evento Des-Envolvimento, Globalização e Turismos Possíveis, Coordenado pela Professora Sylvana Kelly Marques da Silva, na Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências de São Bernardo. Ocorreu na mesa de encerramento: R-Existências Possíveis, coordenada pelo Professor Mateus Barros, com participação do Professor Jânio Rocha e da Educadora Popular Divina Lopes.

Um território definido por relações de poder que promoveu o genocídio e o epistemicídio a fim de estruturar um modelo de civilização desenhado na fronteira interna da eliminação dos que não se encaixa em seus códigos identitários. Os trabalhadores rurais em revolta, quando não eram escravos viviam em condições sub-humanas e análogas à escravidão. Como esboçado no tripé da cultura, é a ideia da da civilidade como identidade e nesse escopo o grupo de trabalhadores explorados e revoltados não era fixado nos códigos identitários da civilidade, não era nem interpretados como humano.

Em 2014, Jânio Rocha²³, cria o Projeto Balaiada, com um grupo de apoiadores ergue a sede. O plano estruturante do Projeto Balaiada é a “Rota dos Balaios” (inspirada na Rota Farroupilha), intenta a mobilização para a promoção do recorte regional da revolta enquanto caminho turístico a culminar na geração e distribuição da renda, valorização e autonomia das comunidades envolvidas, com cada cidade tendo o seu episódio da revolta transformado em atrativo local para ser apresentado aos visitantes, além de um calendário de atividades propostas. A rota foi uma sugestão do SEBRAE.

O centro do roteiro turístico é a história da Revolta da Balaiada, entendida como Revolução da Balaiada, por ser interpretada como um movimento em curso, sub-reptício, de baixo pra cima, que dá as bases para mudanças estruturais nas relações socioeconômicas do estado, ancoradas no Elitismo Racial (WARREN 2019). Local que concentra um bolsão de miséria e baixos níveis nos indicadores sociais, ainda hoje, um território de lutas e buscas por sobrevivência, nas palavras do Professor Jânio “é o território dos novos balaios”. Em aspectos econômicos e gerenciais o Projeto Balaiada relaciona-se ao Turismo de Base Local, culturalmente aborda questões étnico raciais e religiosas, com destaque a contribuição afrobrasileira. Em âmbito histórico reconstrói a história da Balaiada como um elemento integrador das identidades mediada pela construção da memória coletiva da comunidade e sua paisagem²⁴.

Logo, foi criada, a partir de eventos anuais, a “Semana da Balaiada”. Com o amadurecimento da proposta foi organizado o Consórcio Balaiada – Consórcio Intermunicipal de Desenvolvimento da Região da Balaiada. O ano de 2019, consolidou-se as parcerias com os cursos de Turismo da Universidade Federal do Maranhão, de São Bernardo e São Luís, também, com o Instituto Federal do Maranhão e o SEBRAE. Vários jovens inseriram-se no projeto e foi criado o Fórum da Balaiada, um colegiado com

²³ Entrevista realizada com o Professor Jânio Rocha em 29 de julho de 2021, pela Profa. Sylvana Marques, para este projeto, por meio de ambiente virtual para reuniões: plataforma googlemeet.

²⁴ A integração da narrativa da revolta ao território é basilar para a construção da memória social. As histórias se apropriam de memórias que são espaciais. Ver: Gagnebin, 2005 e Yates, 2006.

normas e diretrizes para atuação no Baixo Parnaíba maranhense, do qual fazemos parte. 2020, seria o ano de parceria com o governo do estado para a criação de uma política pública em prol do projeto e criação da Rota dos Balaios, mas, o impacto da pandemia de Covid-19, paralisou as ações do grupo. O retorno tem sido gradual, com participações em eventos locais e aproximação com a representação pública estadual²⁵.

O projeto apoia a quebra do silêncio sobre o racismo, promove novos heróis, mártires negros, artesões, trabalhadores rurais escravizados ou em condições análogas a escravidão, propõe em seus meandros uma educação racial que fortalece identidades comunitárias. É nesse viés, que denominamos, com apoio da *i.e.*, os envolvidos com o projeto de Agente Cultural Doméstico²⁶. Um grupo de pessoas que atuam junto aos movimentos sociais, nas questões ambientais, no combate ao fascismo, contra a discriminação e em prol da tolerância e da diversidade. São agentes culturais²⁷ unidos na ressignificação dos códigos raciais e opressores com a valorização e a legitimação da produção local.

Não quer dizer que tudo é perfeito, existem os personalismos, as trocas de favores e relações internas de poder. Todavia, um desafio é enfraquecer essas estruturas de opressão, todas baseadas em questões étnicos raciais e de classe, entendendo quais entraves são existentes e apostar na identificação dos benefícios sociais capazes de manter e ampliar as solidariedades. Nesse viés, o Projeto Balaiada se traduz em uma ancora de apoio, enfrentando o racismo presente, e criando elos de valores nas produções locais e apoios na mobilidade social.

²⁵ Vale ressaltar o encontro do coordenador do projeto com a Deputada Iracema Vale, na Assembleia Legislativa do Estado para a apresentação da Rota dos Balaios em 02/05/2023. Agrega-se outras articulações junto ao governo do estado do Maranhão.

²⁶ Indivíduo que faz parte da região e mobiliza esforços para a transformação cultural através do questionamento de códigos opressores e abertura para novas propostas com tolerância ativa que inculquem a diversidade, entendendo que cada realidade pode ser distinta, e essa variedade não afeta a o desempenho humano, nem prejudica a capacidade das pessoas. Isso porque, realidades homogêneas e pessoas iguais, ou seja, unidade e uniformidade, é parte central dos projetos fascistas. Entender que a humanidade sempre é diversa, pessoas mais sensíveis e outras menos, são variedades que não afeta a qualidade do ser humano. Quando se cria a ideia de que existe um modelo correto e um único modelo e que esse é o perfeito, se abre margem para toda a espécie de maldade, inclusive uma das mais arraigadas na população brasileira que é o racismo.

²⁷ A agência ou agente cultural tem seu sentido na origem da palavra agência, do latim *agentia* significa agir, uma qualidade daquele que age. Os componentes léxicos do termo criam o sentido do fazer, atuar, levar adiante, indica a capacidade de um indivíduo ou grupo no plano da ação. No sentido filosófico relaciona-se igualmente a capacidade do indivíduo agir no mundo, sendo o agente aquele que age. Os agentes culturais são indivíduos que agem no ambiente da produção e organização cultural, do mesmo modo, quando escrevemos as agências culturais, apontamos para ações no âmbito cultural.

Considerações Finais

A incursão etnográfica pelo Baixo Parnaíba Maranhense, nos faz reafirmar que o sistema colonial pode ter acabado enquanto processo histórico, mas os tipos de sociedades e de mundos que construiu continua em pé. Sobrevive na deslegitimação de todas as formas de produção e conhecimento não alinhados às lógicas hegemônicas, não estruturados pela matriz eurocêntrica do pensamento. Externa a violência que destitui da legitimidade outros saberes e fazeres reduzindo-os a crenças, mitos, folclores e outros rótulos inferiorizadores.

No que tange ao turismo enfatiza um imaginário do desenvolvimento delineado por discursos elitistas, práticas patriarcais e racistas com passe livre na maioria das esferas sociais²⁸. O que enquadra, segundo os padrões estéticos, o rural enquanto uma paisagem racializada e estereotipada, sendo a alteridade da civilização, o que reproduz preconceitos socioespaciais. Guiados pela *i.e.*, seguimos pelas paisagens rurais e sua gente que apesar de todas as dificuldades enfrentadas, principalmente, a das lutas territoriais, como as proeminentes da expansão do agronegócio, mantém ou valorizam as práticas e as perspectivas que reafirmam as identidades locais, e muitas vezes, também inovam através das alternativas possíveis que celebram suas dinâmicas culturais e seus espaços de vida.

Uma dessas tentativas de engajamento e *r*-existência está no Projeto Balaiada, fruto dos ânimos do Jânio Rocha, constitui-se em um esforço coletivo para promover uma virada cultural nos círculos das discussões locais sobre o desenvolvimento e a cultura, realinhando códigos, valorizando as paisagens e mobilizando vozes subalternas, com ênfase na atividade turística. O Projeto articula a possibilidade dos locais, à margem da perspectiva clássica do turismo, serem reconhecidos e legitimados em suas paisagens, representações, estética e imaginários como socialmente relevantes e vitais para o desenvolvimento econômico. Apóia processos de desenvolvimento integrado capaz de contribuir no aprimoramento de políticas públicas, na melhoria da qualidade de vida e no exercício de cidadania.

Para que esse desenvolvimento se realize é necessário planos estratégicos por meio de políticas públicas que direcionem o respeito a cultura local e favoreça a renda

²⁸ A modificação das paisagens é uma constante nos projetos turísticos que seguem o modelo Cancún. São vários exemplos no Brasil. Recentemente os lençóis maranhenses foi incluído e um plano de privatização do governo Bolsonaro para atender a demanda de grandes projetos turísticos. Ver em: Governo anuncia plano para privatizar nove empresas estatais - G1- Economia, 21/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/08/21/governo-anuncia-plano-para-privatizar-nove-empresas-estatais.ghtml>

da comunidade através do turismo, valorize o capital humano e seu *habitus* apontando-o como vitais para o desenvolvimento socioeconômico. O que o projeto não conseguiu, ainda, articular, uma vez que esbarrou nas práticas do personalismo local. Mas segue disputando junto com a comunidade e as representações públicas a autonomia dos seus espaços, resistindo e superando com altruísmo o processo lento de transformação histórica.

Referências

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária/Elefante, 2016.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed. São Paulo: Cortez, Recife: FJN, 2006.

DURKHEIM, Émile. **De la division del trabajo social**. Uruguay: Shapire Editor, 1967.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005, 205p.

FIOCRUZ. Fundação Oswaldo Cruz: Fiocruz. **Mapa de Conflitos da Injustiça Socioambiental no Maranhão 31 conflitos apresentados**, 2021. Link: http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/uf/ma/?post_types=conflito

FLORIANI, Dimas. *As metamorfoses do desenvolvimento*. Breves considerações históricas das concepções dominantes e suas ressignificações político-culturais e críticas desde América Latina. In: CUADRA, Fernando Marcelo de la & MELO, Ana Amélia Cavalcanti de (Orgs.). **Intelectuales y pensamiento social y ambiental en América Latina**. 1ª ed. Valparaíso: RIL, 2020, v. 1, p. 387-430.

FREYRE, Gilberto. **O Nordeste**. 4. ed. São Paulo: Editora José Olímpio, 1967.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In: **Sete Aulas sobre a Linguagem, Memória e História**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

IRVING, Marta de Azevedo. “Reinventando a reflexão sobre turismo de base comunitária”, BARTHOLO, Roberto.; SAN SOLO, Davis Gruber.; BURSZTYN, Ivan. (Orgs.). **Turismo de base comunitária: Diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro, Letra e Imagem, 2016, p. 108- 119.

LANG, Miriam. Introdução: Alternativas ao desenvolvimento. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; FILHO, Jorge Pereira. (Org.). **Descolonizar o imaginário**. Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016, p. 25-44.

LA PLANTINNI François & TRINDADE Liane. **O que é imaginário?** Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

LE GOFF. Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LOPES, Helena Rodrigues. **Vivendo em territórios contaminados**: um dossiê sobre o agrotóxicos nas águas do Cerrado. Palmas, Editora APATO, 2023.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 17-37

MALDONADO, Carlos. O turismo rural comunitário na América Latina: gênese, características e políticas. In: BARTHOLLO, Roberto; SAN SOLO, Davis Gruber; BURSZTYN, Ivan. (Orgs.). **Turismo de base comunitária**: Diversidade de olhares e experiências brasileiras. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009. p. 25-44

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, 2005.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del poder y clasificación social". In: CASTRO -GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, 2007, pp. 93-126.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social In: **Epistemologias do Sul** Org. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. – CES. Coimbra, 2009.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. S. Paulo, Cia. das Letras: 2000.

SHILS, Edward. **Centro e Periferia**. Lisboa: Difel, 1992.

SILVA, Sylvana Kelly Marques da. **Centelhas de uma cidade turística nos cartões-postais de Jaeci Galvão (1940-1980)**. Dissertação (Mestrado em Turismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

SILVA, Sylvana Kelly Marques da. **Os discursos fotográficos de Canindé Soares**: entre o turismo e a devoção. Tese de Doutorado em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Natal, 2017.

SILVA, Sylvana Kelly Marques; LAIBIDA, Luiz Demétrio Janz. A fotografia e a dimensão espacial dos fenômenos sociais: o Enquadramento Espetacularizado nos protomártires do Brasil. In: **Sociologias Plurais**, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, v.9, n.2. Curitiba: UFPR. 2023.

SILVA, Sylvana Kelly Marques, LAIBIDA, Luiz Demétrio Janz, SANTANA, Gilmar, ALVES, Maria Lúcia Bastos. Agência do progresso e turismo: interlúdio paisagístico pelas lentes de Manoel Dantas. In: **Ateliê do turismo**, 5(2), 2021, p. 109-128. Recuperado de <https://periodicos.ufms.br/index.php/adturismo/article/view/12747>

SILVA, Sylvana Kelly Marques; LAIBIDA, Luiz Demétrio Janz. Enquadramento espetacularizado: um olhar sobre as paisagens turísticas. In: Jefferson Lorencini Gazoni; Iara Lucia Gomes Brasileiro; Livia Barros Wiesinieski (Org.). **Pesquisa em Turismo**: colaboração, inovação e interdisciplinaridade. 1ed.Goiânia: Espaço Acadêmico, 2020, p. 63-88.

SOUZA, Jessé. **Brasil dos Humilhados**: uma denúncia da ideologia elitista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

STAVENHAGEN, Rodolfo. Etnodesenvolvimento: uma dimensão ignorada no pensamento desenvolvimentista. In: **Anuário Antropológico**, 84, 1985, p. 11-44.

TIRYAKIAN, Edward A. O trabalho em Émile Durkheim. In: MERCURE, D.; SPURK, J. (Orgs.). **O trabalho na história do pensamento ocidental**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005, p. 215-234.

TRIBUZI, Bandeira. **Formação Econômica do Maranhão**: uma proposta de desenvolvimento. Edição comemorativa dos 35 anos da criação do CORECON - MA, 2011.

WARREN, Jonathan Frederick. **Racial Revolutions**: antiracism & Indian Resurgence in Brazil. Durhen and London: Duke University Press, 2001.

WARREN, Jonathan. **Culturas do desenvolvimento**: Vietnã, Brasil e a não celebrada vanguarda da prosperidade. 1ª Ed. Salvador: EDUFBA (Ed. Univ. Federal da Bahia), 2019.

WORLD WILDLIFE FUND - BRASIL (WWF-BRASIL). **Manual de Ecoturismo de Base Comunitária**: ferramentas para um planejamento responsável. Brasília: WWF Brasil, 2003.

YATES, Frances. As três fontes latinas da arte da memória. In: **A Arte da Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

Editora CLAE

2023