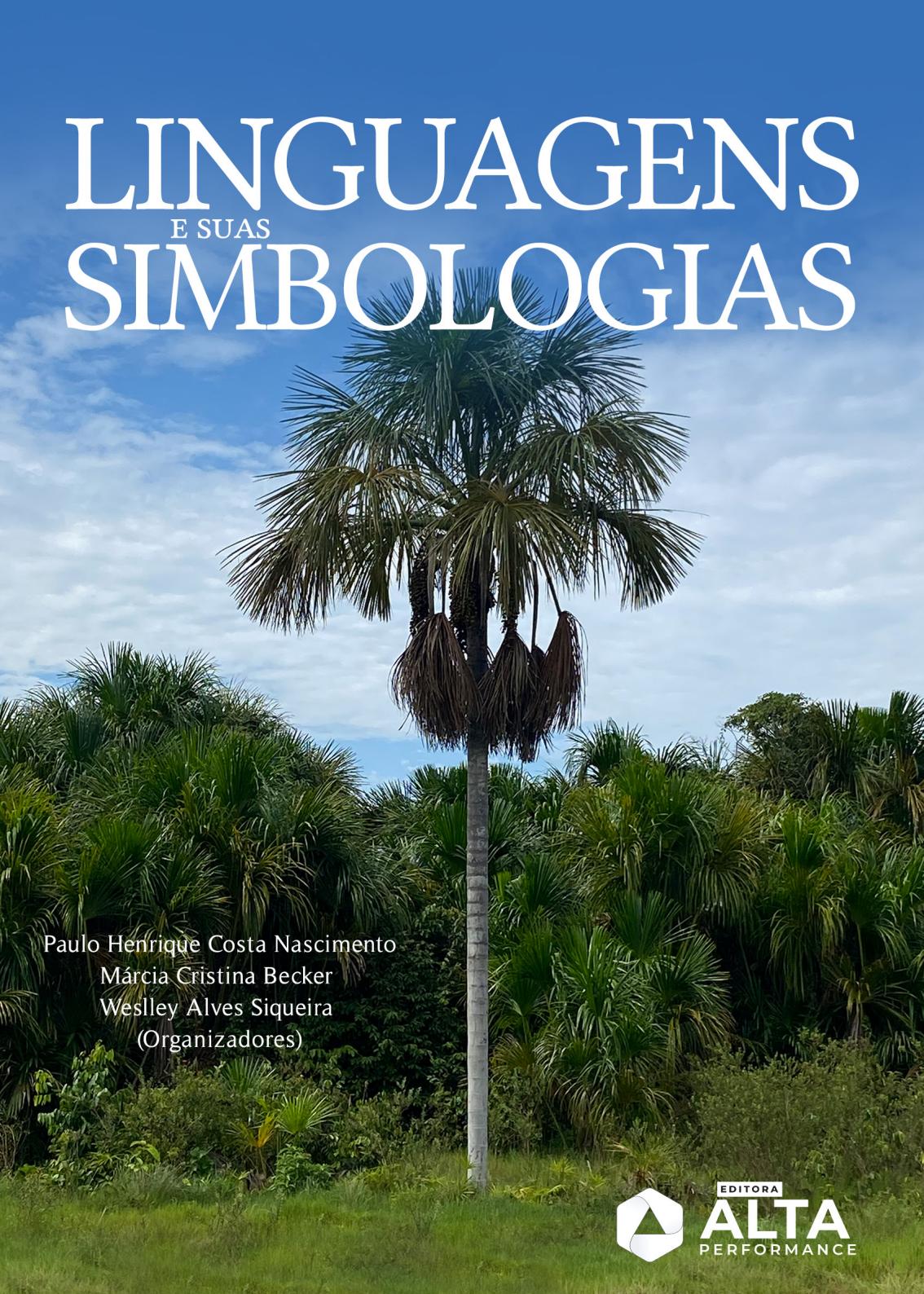


LINGUAGENS E SUAS SIMBOLOGIAS



Paulo Henrique Costa Nascimento
Márcia Cristina Becker
Weslley Alves Siqueira
(Organizadores)

PAULO HENRIQUE COSTA NASCIMENTO
MÁRCIA CRISTINA BECKER
WESLEY ALVES SIQUEIRA

ORGANIZADORES

LINGUAGENS E SUAS SIMBOLOGIAS

1^a Edição

Goiânia - Goiás
Editora Alta Performance

- 2023 -

Copyright © 2023 by
Cláudio Márcio da Silva
Samuel Lima da Silva
Dagoberto Rosa de Jesus
Editora Alta Performance
Rua 132-A, nº 100, Qd F-45 Lote 2
Setor Sul - CEP 74093-22 - Goiânia/Goiás
CNPJ: 21.538.101/0001-90
Site: <http://editoraaltaperformance.com.br/>

Contatos:

Larissa Pereira - (62) 98230-1212

Editoração: Cleverson Durigão

Imagen da capa: Dagoberto Rosa de Jesus

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte
Dartony Diocen T. Santos CRB-1 (1º Região) 3294

L755

Linguagens e suas simbologias/ Paulo Henrique Costa
Nascimento, Márcia Cristina Becker, Wesley Alves Siqueira
(org.). – Goiânia: Alta Performance,2023.

122p.

ISBN: 978-65-5447-133-6

1. Ensino. 2. Linguagem. 3. Leitura . 4. Educação. I.Título.

CDU: 376

Impresso no Brasil
Printed in Brazil – 2023

Índice para catalogo sistemático:



97865541471336

O conteúdo da obra e sua revisão são de total responsabilidade dos autores.

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou
por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores.
A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido
pelo artigo 184 do Código Penal.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....07

CAPÍTULO 0109

**DELÍRIO E TRANSCENDÊNCIA: LUGAR DA ESPERANÇA
EM “PEIXE PARA EULÁLIA”, DE MIA COUTO E “BALEIA”,
DE GRACILIANO RAMOS**

MÁRCIA CRISTINA BECKER

RENATA KELLI MODESTO FERNANDES

CAPÍTULO 0223

**AS IMAGENS SIMBÓLICAS NA OBRA HOMENS IMPRU-
DENTEMENTE POÉTICOS**

LARISSA APARECIDA DOS SANTOS CLARO

EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHÃES

CAPÍTULO 0339

**DOMICÍLIO: IMPRESSÕES E DIÁLOGOS ENTRE A
LINGUAGEM VISUAL E OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS
DA OBRA**

WALDINEY SANTANA DA COSTA

CAPÍTULO 0461

**AUTORIA FEMININA NA ESCRITA LITERÁRIA: HISTÓRIA,
RESILIÊNCIA E PROTAGONISMO DA MULHER**

KAMILA ARAÚJO DA SILVA BRUNIERE

CAPÍTULO 0581

EMOÇÕES NO CONTO TCHAU DE LYGIA BOJUNGA

ROSANGELA QUEIROZ GARCIA LEITE NOGUEIRA
EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHÃES.

CAPÍTULO 0697

AUTONOMIA E TEATRO COMO DESPERTAR PARA A FILOSOFIA NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

SUZELY FERREIRA DA SILVA
EDNEI DE GENARO

CAPÍTULO 07109

FILOSOFIA: ROMPENDO BARREIRAS E DESPERTANDO UM OLHAR NOVO DOS ALUNOS DO ENSINO MÉDIO DA COMUNIDADE SANTO ANTÔNIO DO BELEZA NO MUNICÍPIO DE VILA RICA ESTADO DE MATO GROSSO

JANE MATOS DA SILVA
MARIA DO ROSARIO SOARES LIMA

Sobre os organizadores.....119

Sobre os autores121

APRESENTAÇÃO

Linguagens e suas simbologias, esta seleta de textos, nasceu de dois objetivos básicos. O primeiro foi promover a aproximação de textos esparsos que orbitam em torno de uma reflexão a respeito de linguagem, literatura e ensino, tudo isso bem pensado e pesado a partir do olhar de docentes que tem na educação o seu ofício.

O segundo objetivo foi criar um espaço de convergência em que o ensino possa ser discutido a partir de um ponto de vista sedimentado na prática de professores e de seus trabalhos com pesquisa e extensão. No verso desses objetivos, criar mais um suporte para estas reflexões, promovendo uma maior fluidez dessas ideias, na medida em que este volume possa circular atendendo nossa comunidade.

Dito de outra forma, proporcionar mais um espaço para a divulgação da produção acadêmica. Reunidos aqui sob este título de *Linguagens e suas simbologias* esta coletânea busca proporcionar uma leitura agradável, que possamos tirar algumas ideias e reflexões que refrigerem ou alimentem o nosso pensar.

Boa Leitura
Os organizadores

CAPÍTULO 01

DELÍRIO E TRANSCENDÊNCIA: LUGAR DA
ESPERANÇA EM “PEIXE PARA EULÁLIA”, DE MIA
COUTO E “BALEIA”, DE GRACILIANO RAMOS

Márcia Cristina Becker

Renata Kelli Modesto Fernandes

*O coração de um homem
e o fundo do mar são insondáveis.
Provérbio Africano*

Este trabalho analisa comparativamente os contos “Peixe para Eulália” e “Baleia”, na tentativa de traçar um olhar sobre alguns elementos simbólicos presentificados nos textos, como a presença do animal, da seca, da fome e do feminino. As duas obras apresentam personagens que vivenciam as particularidades humanas, especialmente no que concerne à escassez, ao delírio, ao sacrifício e à esperança. Os animais, que entram em cena em ambos os textos, garantem a aproximação entre realidade e fantasia, figurando um drama social africano e brasileiro. Enquanto em “Peixe para Eulália” a chuva de peixes simboliza a esperança de dias melhores, de vida abundante; “Baleia” representa a miséria vivida pelos humanos.

O conto “Peixe para Eulália” encerra o livro *O fio das Mis-sangas* publicado em 2003 pelo escritor moçambicano António Emílio Leite Couto, conhecido pelo pseudônimo Mia Couto. Já “Baleia” faz parte do livro *Vidas secas*, de 1938, escrito por Graciliano Ramos. Apesar do distanciamento temporal, as duas obras são revestidas de uma humanidade fortemente representada na figuração de animais, como os peixes que resvalam dos céus para Eulália ou na descrição sentimental da morte de Baleia feita pelo escritor alagoano em *Vidas secas*.

“Peixe para Eulália” descreve uma grande seca em Nkulumadzi e por não haver mais esperança de chuva, pois a seca já durava anos, “Sem pingô, sem lágrima, sem gota” (Couto, 2009, p. 141), resolveu o povo pedir a Sinhorito um parecer do que estava acontecendo. Esta personagem é considerada incapaz de ajudar, pois “que a simples existência era, para ele, uma insuperável dificuldade” (ibidem, p. 141). Excluído socialmente, sendo ridicularizado e diminuído pelos moradores, após saber da doença de Eulália, sua amiga e única pessoa que o aceitava e acreditava nele, Sinhorito decide reagir àquela situação de fome e seca:

Quando soube do estado de Eulália, o moço se encheu de gravidade e mandou convocar a aldeia de Nkulumadzi. À praça cheia, ele anunciou:

– *Senhores, eu vou ser pescador! Digo, quem sabe...*

E adiantou: não houvesse mais aflição de peixe e não-peixe. As panelas iriam, muito próximo, rever esse bicho escamoso, já preparado em postas, mesmo antes de sair das águas.

– *Das águas? Quais elas?*

Mais risos. Pescasse ele em seu próprio suor. Pois não havia nem rio nem lagoa que restasse. Sinhorito apontou os céus, acima da cabeça.

– *Vou lá, vou subir às águas de lá.* (Couto, 2009, p. 144).

Apesar de a personagem estar à margem, sendo considerado como louco, ele decide remar até onde houvesse peixes para trazê-los a Eulália. Sinhorito não retorna, mas Eulália presencia a chuva no fim do conto.

Semelhantemente, vivendo sob as terríveis condições de seca e miséria, o narrador de *Vidas secas* nos conta no fragmento eleito que, Fabiano, suspeitando que Baleia está sofrendo de hidrofobia, decide matá-la. Sinha Vitória, esposa de Fabiano, sentindo as dores por Baleia, que há muito fazia parte da família, leva os dois filhos, ainda meninos, para dentro de casa e tenta impedir que escutem a anunciada morte.

Desse modo, vemos que as duas narrativas apresentam personagens que vivenciam particularidades humanas, especialmente o que concerne às pessoas que estão à margem da sociedade e enfrentam fortes resistências para viver, sentir, expressar e imaginar a vida. As personagens são discriminadas e abandonadas à própria sorte. Em “Peixes para Eulália” há descrença de todo um povo, que não acredita em Sinhorito e ainda o aviltam, sendo que essa mesma população também não reage ou realiza qualquer feito para mudar a situação.

Outrossim, a representação da cachorra Baleia à beira da

morte, considerada um membro e partícipe da família, possibilita ao leitor uma reflexão e aproximação das obras no que se refere aos sofrimentos explorados durante a descrição de um período de grandes dificuldades enfrentado pelas personagens nos dois textos: a seca.

As personagens e a profusão de intensos sentimentos

Para que nos aprofundemos das mazelas sofridas e dos sentimentos por elas retratados devemos compreender primeiramente quem são as personagens que padecem nas narrativas, pois as personagens ficcionais que compõem uma obra são componentes essenciais na formação de uma história, porque o texto depende delas para que a funcionalidade e os demais elementos sejam criados na diegese.

Rosenfeld (2014, p. 23) afirma que “como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa”, logo as personagens são caracterizadas, nos dois textos, de modo a traçar um paralelo entre a fantasia e a realidade. Enquanto Sinhorito voa remando aos céus em um barco à procura de peixes, a cachorra Baleia sonha com preás enormes e gordos.

Desse modo, observamos, através da prossecução dessas personagens, que a fantasia experienciada por elas torna a realidade de suas vidas aceitável e superável. Candido (2011) defende que a literatura é um direito básico do ser humano e que a ficção atua no caráter e na formação dos sujeitos. Assim, observamos a necessidade de fabulação por parte das personagens, enquanto fantasiam dias melhores, com mais comida, morrem. Para aceitar mais facilmente a triste situação da escassez e da fome, criam ao seu entorno visões e sonhos. Rosenfeld diz que:

As personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. (Rosenfeld, 2014, p. 46).

À vista disso, vemos personagens representando o coletivo desesperançoso. No conto miacoutiano são apresentadas apenas duas personagens nominadas, Sinhorito e Eulália. A primeira “era um tresandarilho, incapaz de solver nenhum problema”, “mas foi a ele que se dirigiram para saber da razão daquele destempero do tempo”. (Couto, 2009, p. 141). Ele é caracterizado como uma figura desajeitada, um ser que realiza profecias sem sentido. Contudo, a desesperança da população era tão profunda que até mesmo a opinião de um louco lhes servia: “Não teriam outra glória, nem vitória. A chacota do palerma lhes servia.” (Couto, 2009, 142).

Para além de servir como instrumento alternativo àquela população, a personagem do Sinhorito amplia a visão sob a personagem Eulália. A imagem dela é ampliada na invisibilidade de sua existência como mulher. Moça frágil pela condição física causada pela escassez, “Magra de se contar mais ossos que os que realmente detinha.” (Couto, 2009, p. 143-144), e desacreditada por todos, ela ganha voz através da atuação de Sinhorito que prometeu pescar infinidades de peixes, peixes em abundância, em postas, da melhor qualidade. A moça era a única que mantinha a mesma esperança e a expectativa de se libertar daquela condição social tão devastadora.

Esta configuração do conto de Mia Couto rompe com os padrões e os valores enraizados culturalmente. No texto, as personagens masculina e feminina revelam sentimentos, denunciam condições sociais degradantes e demonstram a luta na tentativa de subverter a ordem vigente, ou seja, o modo de organização política da sociedade.

Criou a cultura da impunidade e da injustiça diante das reivindicações, reclamações, denúncias de humilhação e maus-tratos de todo tipo. O objetivo dessa organização política é naturalizar a desigualdade para fortalecer a convicção de que não há nada a fazer. (Santos, 2009, p. 21).

Desse modo, ressalta-se uma prática discriminatória, além do papel central do sistema patriarcal em permitir que a figura masculina, mesmo sendo subjugada no âmbito público, tome a frente da situação afirmando que “a chuva está caindo para o lado de lá do céu” e convencendo Eulália a permanecer ao seu lado. Mesmo com a dispersão de todos, ela fica, “sentada e imóvel junto do apalermado.” (Couto, 2009, p. 143).

A personagem feminina, por sua vez, permanece aos pés e à sombra de Sinhorito, acreditando nas afirmações feitas por ele, dizendo “Eu acredito em si. Já me choveu uma água dessas, de outro céu”, crendo não só na mudança de atitude da personagem masculina, mas na situação geral que se apresenta, reafirmando a desigualdade e o patriarcalismo que confere poder à figura masculina e ao mesmo tempo oprime a ambos e de “tão compenetrado em fazer sombra” à Eulália, Sinhorito acaba por adormecer.

Após muitas sombras passarem, muito sonho desandar, em que só a seca não passava, “E já nem havia atmosfera, apenas calores”, e que “Já a sede ombreava com a fome”, Sinhorito “se encheu de gravidade e mandou convocar a aldeia”, rompendo com as crenças do povoado e com o sistema social opressor existente.

Ainda que de forma fantasiosa, a cena da subida de Sinhorito ao céu para buscar peixes simboliza o resgate da esperança, numa postura de herói.

Entrou no barco e ajeitou-o em posição vertical, proa virada ao firmamento. Face ao espanto geral, Sinhorito começou a remar. Os remos cruzaram o ar, vincados no vazio. As bocas abertas, em multidão de exclamações, se inexplicavam: o barco

subia em invisível afluente de nuvem. Os remos, mais e mais, semelhavam asas. E o barco transparecia em ave. Até que as nuvens engoliram aquela inteira visão. Então, alguém gritou:
– *Venham, ver. Vejam, Sinhorito que sobe!*
Mas já ele se extinguia, gradualmente nulo. Depois, se apagou, ponto no infinito. (Couto, 2009, p. 144).

Inicialmente, a personagem convence apenas Eulália de sua façanha e ela é quem dissemina a esperança entre a população: “- Há-de vir, há-de voltar”. A personagem passa os dias a olhar para o céu à espera de alimento. Agarrou-se na ilusão para manter-se viva. Até que, certo dia, Sinhorito cumpriu a promessa e fez chover peixes: “Caíram duas chuvinhas do céu.”, em seguida, “o céu se abriu em relampejos”. Mas o feito relatado por Eulália não foi capaz de transformar a população que continuou descrente, “Riram-se.” (Couto, 2009, p. 145). Tornou-se apenas história de uma mulher “louca”, que agora ocupava o lugar de Sinhorito e era motivo de chacotas. Uma história que alimenta a alma e a esperança dos “loucos”, daqueles que acreditam que podem ser diferentes ou que buscam fazer a diferença.

Através da imaginação, Sinhorito e Eulália transcendem a miséria e a condição social precária para se libertar da escassez e viverem a abundância, contrapondo-se aos demais personagens que foram incapazes de subverter a realidade.

Outrossim, a cachorra Baleia, configurada em *Vidas secas*, torna quase palpável seu delírio no momento em que transcende a um lugar de fartura. A percepção que o animal tem do entorno durante a lenta morte causada por um tiro dado por Fabiano em seus “quartos traseiros” que inutiliza uma perna, reforça no leitor a humanização de baleia e a opressão sofrida por fatores externos.

Baleia “era um bicho diferente dos outros” (Ramos, 2011, p. 88), pois “ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio

e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.” (ibidem, p. 86). Assim, em todo o constructo social representado na obra, Baleia tem um papel importante, pois sente, sonha, tem esperança, assim como Eulália, de dias melhores e mais fartos.

À semelhança da personagem feminina miacoutiana que permanece por um tempo à sombra de Sinhorito, Baleia esconde-se “numa nesga de sombra”, na esperança, assim como Eulália, de sentir-se protegida e amparada em meio a um social desigual e injusto e ali permanece sentindo “o cheiro bom dos preás que desciam do morro” (Ramos, 2011, p. 89).

A seca, símbolo da realidade social africana e brasileira, também é emoldurada no conto “Baleia” de maneira similar ao conto “Peixe para Eulália”. Sem descrições específicas do cenário precário e miserável, conhecemos a difícil realidade através das personagens que representam o drama da família sertaneja. Similarmente ao primeiro conto, em “Baleia” o termo seca possui dupla conotação: a da ausência de água e da falta de esperança.

A personagem central, um animal, como já mencionado, curiosamente nomeada como Baleia, definhava em meio aos juazeiros da caatinga. Possuía feridas, “o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.” (Ramos, 2011, p. 85).

A cachorra somava necessidades em meio a tantas outras já apresentadas pela família de dona Sinhá. Por isso, a decisão do marido de sinhá Vitória, Fabiano, foi a de, como dito, executar o animal. O tiro acertou as pernas de Baleia e, neste momento, ela iniciou um processo de delírio utópico. A descrição feita pelo narrador onisciente ganha contornos humanos. Com sede, garganta seca, sentia o cheiro de preás. “Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança. [...] Uma angústia

apertou-lhe o pequeno coração.” (Ramos, 2011, p. 90). O animal se comporta como se tivesse sentimento, como se fosse capaz de raciocinar como um humano. Esta característica do texto provoca um efeito contrário quando voltamos o olhar para as personagens humanas. A hierarquia é ocultada e ambos são igualados a uma mesma esfera.

Apesar de se tratar de uma personagem animal, a cachorra experimenta as sensações intrínsecas à vida humana: sentimento de agonia, consideração, gratidão, esperança, por exemplo. Certos sentimentos o povo sertanejo já não é capaz de manter. A dificuldade e a falta de perspectiva transformam o coração em terra seca, árida, tal como o solo do ambiente. O fenômeno de humanização do animal e a animalização do homem representado na literatura, nomeadamente na de Graciliano Ramos, desvela as relações do sujeito pós-moderno com a natureza e com o próprio homem.

Inseridas no contexto de rupturas e transformações, as personagens carregam os paradoxos do sistema em que elas estão postas, acabam condicionadas pelo meio e, consequentemente, perdem o sentido de si, são isoladas tanto do mundo social como de si mesmas. Segundo Hall (2003, p.12), “a identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura”.

Conceituar precisamente o pós-modernismo ou o pensamento pós-moderno não é uma tarefa simples, visto se tratar de uma vasta gama de tendências intelectuais e políticas que surgiram nas últimas décadas. Por este motivo, baseamos as nossas afirmações nas teorizações do pensamento pós-moderno. O pensamento pós-moderno inaugurado por Jean-François Lyotard questiona os elementos da razão e das ciências humanas. Nas palavras do autor “Se a ‘ciência moderna’ se legitima pelo discurso filosófico, isto é, pelas metanarrativas, a ciência ‘pós-moderna’ caracteriza-se pela incredulidade em relação aos metarrelatos.” (Lyotard, 2002, p. 111). Neste sentido, o termo pós-modernismo está associado ao ceticismo, ironia e críticas filosóficas aos conceitos de verdades universais e realidade objetiva.

De acordo com o teórico mencionado acima, houve uma mudança geral na condição humana marcada, entre outras questões, pela “morte dos centros” e, consequentemente, pela “significativa perda da credibilidade nas grandes metanarrativas ou explicações totalizantes que procuravam dar conta da história ou de outras instâncias do mundo humano”.

Neste ínterim, os sujeitos, que outrora eram vistos como unos, unificados, fragmentam-se juntamente com o mundo social e travam uma luta constante para se reconstruir. O delírio de Eulália e de Baleia representa esta problemática pós-moderna. Na reflexão feita por elas, fora do estado de lucidez, elas alcançam a completude e a glória.

Há, portanto, nas narrativas, enredos que configuram personagens que são oprimidas por motivos extrínsecos, dentro de sociedades sistematicamente formadas por desigualdades sociais e, mesmo permanecendo à margem, conseguem, em meio ao delírio, fabular uma esperança de afastamento do mundo em que estão inseridas, vislumbrando um espaço diferente, livre e copioso.

Observamos ainda, na narrativa de Graciliano Ramos, que a gravidade dos ferimentos de Baleia se intensificava à medida que o tempo passava. Os delírios eram constantes. “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. [...] O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.” (Ramos, 2011, p. 91). Apesar de sonhar com a abundância, a felicidade, neste contexto, estava ligada ao mínimo de dignidade. Assim como em “Peixe para Eulália”, foi preciso se distanciar da realidade para se alcançar a felicidade.

Por outro lado, a morte do animal neste texto não garante esperança aos viventes, a nenhuma das personagens. Pelo contrário, ela abre mais uma ferida nos indivíduos que a tinham como um membro da família. Restava a sinha Vitória, figura maternal resiliente, proteger e consolar seus filhos durante a execução da cachorra. “Ela também tinha o coração pesado, mas resignava-se...” (Ramos, 2011, p. 86).

Diferentemente de Eulália, sinha Vitória era uma mulher forte, endurecida feito terra árida. À sua maneira, ela procurou proteger seus filhos do ruído da espingarda e poupá-los do ato de sacrifício. Primeiramente, prendendo-os: “Sinha Vitória fechou-se na camariinha, rebocando os meninos assustados, que adivinharam desgraça [...] prendeu a cabeça do mais velho entre as coxas e espalmou as mãos nas orelhas do segundo”, ou segurando-os à força: “Como os pequenos resistissem, aperreou-se e tratou de subjugá-los, resmungando com energia”, ou ainda batendo nos meninos que gritavam e esperneavam, “Na luta que travou para segurar de novo o filho rebelde, zangou-se de verdade. Safadinho. Atirou um cocorote ao crânio enrolado na coberta vermelha e na saia de ramagens.” (Ramos, 2011, p. 86). Para logo mais os embalar e lamentar a morte da “Coitadinha da Baleia”:

Pouco a pouco a cólera diminuiu, e sinha Vitória, embalando as crianças, enjoou-se da cadela achacada, gargarejou muxoxos e nomes feios. Bicho nojento, babão. Inconveniência deixar cachorro doido solto em casa. Mas compreendia que estava sendo severa demais, achava difícil Baleia endoidecer e lamentava que o marido não houvesse esperado mais um dia para ver se realmente a execução era indispensável. (Ramos, 2011, p. 87).

Como nada mais podia fazer, “pegou-se à Virgem Maria.” (Ramos, 2011, p. 88). Usou-se da fé como forma de tornar o momento menos doloroso para os seus filhos e para o animal. Ganhou destaque na narração por não se abater ou se fragilizar diante da cena de sacrifício do animal, conforme também não o fez em face a sua difícil condição de mulher pobre e sertaneja. Tão importante é o papel dessa personagem que a ela foi dado o nome de Vitória. Ela carrega no nome o sonho e a esperança de dias melhores. Ela representava esperança para todos, inclusive para a cachorra Baleia. No momento final de sua vida, o animal fez alusão ao sentimento que aos poucos se dissipava: “Baleia encostava a cabecinha fatigada

na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.” (Ramos, 2011, p. 91).

Tanto na ficção de Mia Couto como na de Graciliano Ramos a esperança se manifesta através da transcendência. Eulália sai do estado de lucidez para resgatar a esperança e Baleia a alcança no processo de morte. Vale ressaltar que o animal foi configurado ao longo de todo o texto com características humanas, por isso é possível fazer tal afirmação. Segundo Ernest Bloch (2005, p. 194), somente o ser humano tem sonhos, os animais não. Nesta perspectiva, humanizou-se o animal e desumanizou-se o homem como forma de crítica a esta realidade social.

O delírio ou a transcendência como símbolo da esperança tem raízes concretas na escassez e miséria das sociedades ficcionais. Assim, as personagens que apresentamos são sujeitos que buscam mudar a sua realidade ou transformá-la em autossuficiente.

Considerações finais

O estudo dos contos “Peixe para Eulália” e “Baleia” propôs apresentar um paralelo entre textos que utilizam elementos simbólicos semelhantes, como o animal, a seca, a fome e o feminino, para materializar a problematização das feridas vivas das sociedades africana e brasileira.

Percebemos que Mia Couto explora diversas potencialidades do discurso em sua escrita e, apesar de representar o povo africano, o autor não abrange apenas temáticas e contradições da região, mas atinge proporções universais.

Embora Mia Couto e Graciliano Ramos trabalhem em proporções imagéticas diferentes, ambos os autores aludem à mesma construção simbólica. O primeiro coloca-se entre a seca e a chuva de peixes, ao passo que o segundo tenciona a seca à morte da cachorra Baleia. A escolha da seca, em ambos os casos, com toda certeza

não é aleatória. Em se tratando da realidade africana e brasileira, ela simboliza a miséria dos povos destes países. Ao nos referirmos à miséria, incluímos a ausência de visibilidade, de justiça humana, de dignidade, aspectos tão importantes e negligenciados.

As personagens que ambientam os contos denunciam e desvelam a crítica social implícita nos textos. Para tal, elas saem do estado de lucidez e têm a possibilidade de transcender a vida difícil, sofrida. O sofrimento psicológico se dilui em meio ao sofrimento físico da dor e da fome. Em síntese, o delírio, tanto de Eulália como de Baleia, mais do que tudo isso, representa um estado ideal, as infinitades do possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança* – v 1. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ, Contraponto, 2005.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas: contos*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio. Ed. 7, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 115^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- SANTOS, Gevanilda. *Relações raciais e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

CAPÍTULO 02

AS IMAGENS SIMBÓLICAS NA OBRA HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS

Larissa Aparecida dos Santos Claro

Epaminondas de Matos Magalhães

1 INTRODUÇÃO

Valter Hugo Mãe, em sua obra *Homens Imprudentemente Poéticos* (2016), apresenta a história de um Oleiro, Saburo, que fabricava peças de cerâmica, e de um artesão de leques, Icaro, os dois eram vizinhos, moravam em um Japão Antigo - abaixo da floresta dos suicidas (Monte Fuji). O enredo   e marcado pela inimizade desses dois personagens, a morte e a falta de amor são elementos marcantes, contribuindo para as imagens poéticas presentes na trama. O tom poético utilizado pelo autor possibilita uma profundidade homem/mundo interior, a despeito de o espaço narrativo estar fixado em uma pequena aldeia, em que há um pre  ambulo de seus personagens, o autor consegue evidenciar problemas universais, reflexões individuais para seus leitores, imersão essa caracterizada pela escrita contemporânea de Mãe.

O prefácio da obra, realizado por Laurentino Gomes, demonstra seu olhar reflexivo diante dessa narrativa ficcional, e alerta para as características da escrita desse autor: “metódico ao escrever, tem o hábito de lapidar inúmeras vezes cada palavra, cada frase, com o cuidado de um artesão ou de um oleiro japonês” (MÂE, 2016, p.15). Assim, ao adentrar a narrativa, o leitor fica ciente do romance que se abrirá diante de sua leitura e impressões.

Consideramos que a natureza é um todo simbólico, e nela se observa um espaço ficcional detalhado e cheio de poesia. É na convivência com aldeões, é “no pé da montanha, junto ao caminho” (Mae, 2016, p. 30) que podemos imaginar por onde as personagens pisavam, moravam e mantinham seus afazeres. A relação entre a natureza e o homem, dentro da narrativa, é caracterizada pela busca do equilíbrio, dentro das oscilações do bem e do mal, da morte e da vida.

Por ser uma obra que aborda com profundidade os sentimentos humanos, é possível analisar, pelo viés simbólico, alguns elementos:

tos relacionados aos personagens, pertencentes da cultura japonesa, mas que se universalizam por transcendem a aldeia de Saburo e Itaro, alcançando assim seus leitores. Dentre essa universalização, é possível verificar as “cerejeiras e violetas”, flores que acompanham toda a narrativa, e se entrelaçam às vivências dos personagens. Ainda, para esse momento de análise, é também possível destacar o elemento “fogo”, que se apresenta em dois capítulos da obra, quando os aldeões se reúnem em torno do forno do Oleiro, para serem ouvidos e poderem refletir; o fogo será compreendido pela base teórica de Bachelard (2008).

2 AS FLORES

*Se me pedirem
Para definir o espírito do Japão,
Eu diria que é a Flor de Cerejeira nas montanhas,
Perfumosa no sol da manhã*
Motoori Norigana.

A Literatura se destaca por permitir, por meio da ficção, histórias relacionadas à realidade, às vivências e ao mundo das imagens. Por meio dessas imagens, pode-se identificar a essência daquele que escreve e se realiza diante de seu próprio conteúdo. Valter Hugo Mãe, nasceu em Angola, mas se define como escritor português, ocupando um lugar de destaque na literatura portuguesa contemporânea. Em uma de suas entrevistas, identificam-se traços de um escritor que teve na literatura um caminho de sua própria representatividade, como na obra *Homens Imprudentemente Poéticos*, objeto deste estudo, a qual se revela autorreflexiva, pois o tema morte norteia seu enredo. Para Mãe, a morte sempre foi algo difícil, antes de tudo teve de ser uma superação em sua vida, pois nasceu depois da morte de seu irmão “a presença da ausência” e, mais tarde, perdeu seu pai.

O leitor está diante de um autor que tem plena convicção da força de sua prosa poética, em suas entrevistas, pode-se perceber o mergulho estabelecido não somente na escolha de suas temáticas, mas também o esforço para que suas narrativas possam dialogar com a vida dos leitores e promover diversos olhares para o outro/humanidade. Em uma de suas entrevistas para o site Gazeta do Povo, Mãe afirma:

Minha literatura foi sempre muito clara na sua vontade de escutar o mundo. Nunca quis escrever livros que fossem só abstrações como se pudessem promover um lado lúdico de alienação. Meus livros existem para problematizar as questões e eventualmente propor pistas para um tipo de construção e conscientização. Tem que sobretudo deslocar o leitor. A gente lê um livro para sair do lugar, não vale a pena ler um livro que nos mantenha exatamente na mesma condição (EBERSPÄCHER, 2016).

Assim, o leitor, na leitura de *Homens Imprudentemente Poéticos*, sente-se deslocado nas primeiras páginas e depois repleto de novas reflexões. Nas obras de ficção temos os personagens como os componentes principais para sua concretude, em que o texto depende delas para que ocorra sua adesão e funcionalidade entre todos os outros elementos que o compõe. Em algumas obras elas se confundem com o autor ou com o narrador, como vemos nas obras de autoficção. Sendo essas personagens representações de um momento histórico ou próximo da nossa realidade, por isso nada impede que o autor as construa como ou da maneira que melhor lhe convier.

Desse modo, as personagens tomam vida, de maneira a compor intrigas e verossimilhança na obra, o que as tornam inesquecíveis, por isso o leitor se identifica com as mesmas e as adota em sua consciência leitora, através desse jogo textual, pois essa personagem ficcional extrapola o texto para ocupar um lugar particular na consciência emocional do leitor. Consideramos, para esse momento, identificar como os elementos simbólicos presentes no romance possibilita novos sentidos e significações. Mãe nessa obra nos coloca

diante de simples aldeões, no entanto são capazes de nos conduzir para além do enredo, dentro de nós mesmos. Uma história, sem dúvida, envolvente que prende o leitor na trama e o leva a conhecer um pouco da história, da cultura e do local de um pequeno vilarejo em Quioto, próximo ao Monte Fuji no Japão, de homens imprudentemente poéticos.

A obra está dividida em quatro partes: no primeiro momento, apresenta-se Itaro, um artesão que fabrica leques e tinha premonições por meio da morte de algum inseto, que logo no início já é revelado como um homem repleto de angústias e tristeza diante das descobertas a ele concedidas. Mora em uma pequena aldeia, com sua irmã Matsu, uma menina que sofre de cegueira e sua criada Kame que se tornara a “mãe perto” da menina cega. Diante dessas adivinhações, a criada sofria pela dor do patrão, e a irmã dedicava suas preces não só ao irmão, mas também a vida dela. A cegueira para Matsu não era uma desgraça, não era um vazio de luz, pelo contrário, era um “rosto aberto”, algo sem fim, sua visão estava além da escuridão, o que permitia a essa personagem exprimir sentimentos poéticos em várias passagens da narrativa.

Observa-se o artesão em fases distintas e em construção de sua própria existência, mas, em todas as fases, sua vida fugia ao seu controle; para ele, as notícias sobre o futuro o deixavam mais severo, sorria menos e se dedicava ainda mais ao trabalho. Sua vida estava entrelaçada à do Oleiro Saburo, e, também a sua própria, pois Itaro previu sua própria cegueira. O tempo na narrativa é marcado pela espera da Primavera, pela espera do Sol, entendido como aquele que viria para amenizar a tristeza que tomara a vida dos habitantes dessa aldeia.

Posteriormente, tem-se o capítulo *“A lenda do Oleiro Saburo e da Senhora Fuyu”*. Saburo era um oleiro casado com a senhora Fuyu, dedicava seus dias a um jardim nos pés da montanha dos suicidas “O oleiro começara a cuidar de flores na orla da montanha havia muito. Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras árvores,

um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser" (MÂE, 2016, p.30). Itaro era seu vizinho e se tornaram inimigos, pois, por três vezes, Itaro o alertou que um animal esfaimado desceria da montanha para matar sua amada esposa. Assim, um labirinto de flores se formou diante da montanha, para o Oleiro, era uma tentativa de "curar o destino", e, por muitas noites, ele acendia incensos e fazia orações por entre os jardins "Saburo ia e voltava. Igual a esperança. Tonto na esperança. E outra vez questionava o vizinho artesão, a saber se os bichos que matava lhe anunciam novas prudências e cautelas. Mas Itaro negava" (MÂE, 2016, p.33). Não houve como fugir do destino, a senhora Fuyu com toda sua cordialidade foi morta por um animal dentro de sua própria casa, o destino se cumpriu, porém o Oleiro continuou dedicado às suas flores e agora a espera de um amor que pudesse ser ressuscitado, passava os dias suplicando pela volta de sua esposa.

Enfim, as personagens desta obra são apresentadas de forma a convergir essa trama em uma ligação que confluem com a cultura e crenças de um povo, nesse caso a cultura japonesa, que é repleta de mistérios e misticismo. Assim, os acontecimentos na obra instigam uma espiritualidade e mistificação envolventes, que levam o leitor a aprofundar seus conhecimentos em relação ao que é relatado e produzir novos, a partir da significação de cada personagem, de suas essências, desejos, sabedorias e aflições.

A floresta é um lugar de significação para os aldeões, os suicidas que a adentravam podiam ali perder suas vidas ou retornar mais fortes. As flores de Saburo conduziam para uma vida com mais esperança, elas os recebiam sempre sorrindo, como também aguardava pela sua esposa. Diziam sobre a floresta "contavam alguns que ao centro da floresta havia uma extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua [...] a morte seria a extensa terra das cerejeiras em flor." (MÂE, 2016, p.52). Chamada de Sakura no Japão,

as cerejeiras são consideradas como a flor nacional e um símbolo muito emblemático da história e identidade cultural, recebem uma carga de significação pela beleza, esperança e efemeridade da vida, e, pelo seu tempo de floração ser muito breve, todos os anos esse período é comemorado “Hanami”. Para Chevalier (2015, p222) “a flor de cerejeira, efêmera e frágil, que o vento não tarda a levar, simboliza também, no Japão, uma morte ideal, desapegada dos bens deste mundo, e a precariedade da existência.”

Na narrativa, identifica-se a presença das cerejeiras e violetas, não só como símbolos culturais do Japão, mas também como elementos que acompanham os personagens, para a menina Matsu, a única forma de ver:

Para os cegos as flores são coisas de ver. Mapeava-as pelos perfumes. Andava entre elas sem lhes fazer dano. A criada, encantada, julgava que Saburo transformara a aleatória floresta num palácio. Nenhum imperador haveria de ter jardim mais valioso. E a montanha partia dali imponente, casa infinita dos deuses (MÄE, 2016, p.81-82).

As cerejeiras se apresentam de forma simbólica, diante da cumplicidade estabelecida pelos personagens Itaro e Saburo - já não são as cerejeiras insólitas da floresta dos suicidas, mas espalham cor e perfume.

Algumas flores de cerejeiras percorriam o chão. Iam no vento. O perfume das belas árvores repartia-se pelos lugares dos aldeões. O sol caminhava ao contrário, como se fosse de volta ao centro da floresta, a ver o rosto mais belo da morte. A antiga origem. Morrera o homem imaterial. Pensaram. [...] As cerejeiras enviaram suas lágrimas em flor, inundando lentamente a terra toda. Lentamente a terra toda se coloria de uma claridade terna. [...] O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu faça nos ouvir, por favor. Façanços ouvir. O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os

inimigos que, distraídos pela poesia, adiavam todas as decisões. A vida, subitamente, era sem pressa (MÃE, 2016, p.178).

As Violetas (flores) também são um dos elementos simbólicos que acompanham a trajetória de Itaro - em um momento pisadas por ele, como dando o fim a elas, “o artesão pensou nunca mais veria aquelas flores nascerem abundantes e belas no tronco caído em decomposição” (MÃE, 2016, p.62). No capítulo “*O homem que mentia às flores, o homem que mentia aos pássaros*”, está o artesão diante da sua arte, o pai de Itaro o alertava para sua vocação de semear, no papel, as violetas a sua espera como se fosse ele um deus, mas a sua revolta era maior diante da sua criação “por vezes, a quem lhe perguntasse que ofício tinha, o artesão respondia: minto às flores. Podia dizer que mentia aos pássaros. Podia dizer que mentia. Era um homem a esconder a verdade” (MÃE, 2016, p.64). Percebe-se o homem diante da sua arte, seu ofício, não poderia ele de fato expressar as violetas desfeitas em seus leques, assim o fez pela primeira vez, uma representação exatamente como ele experimentou, distante dos ensinamentos do pai e guardou seu leque, nesse momento, achava que para sempre.

As flores retornam no capítulo “*O pai ubíquo*” quando o pai do artesão aparece para intimidá-lo “Caiu diante do velho tronco, onde as violetas, sem explicação, estavam perfeitas. [...] acocorado, as mãos estendidas a sentir o suave jeito das violetas, o homem estupefato via a beleza por medo” (MÃE, 2016, p.109), a presença do pai o faz pensar se realmente havia sensatez em oferecer outra vida para a irmã Matsu; “Depois, voltou a mexer nas violetas e percebeu um ínfimo charco no côncavo do tronco. Um bocado de água onde absurdamente uma flor de lótus se guardava. Era uma flor secreta, rosa, inventada por perfeição espiritual à sombra das vigorosas violetas” (MÃE, 2016, p.110). Além das violetas, o leitor se encontra diante da flor de lótus, que, para a mitologia japonesa, é vista como sagrada, nascimento divino, configura o crescimento espiritual e

pureza do coração e da mente e, para Itaro, “a perfeição espiritual era-lhe a mais dura das acusações” (MÃE, 2016, p.110).

E as violetas continuam a acompanhar a transcendência de sua arte, um leque singular e guardado secretamente,

Mas aguardava que a arte lhe explicasse o porquê da sensação de transcendência. Queria manter os leques como seus para dominar a transcendência do momento em que clarificasse. [...] Mais se demorou naquilo quando, do fundo de um cesto tombado, saiu o leque que pintara havia tanto, guardando a imagem das violetas desfeitas (MÃE, 2016, p.173).

As violetas (Sumire) para o Japão representam a sinceridade e a felicidade, sempre que compartilhadas entre amigos e familiares simbolizam os laços afetivos entre si. Pode-se afirmar que, durante as passagens em destaque, as cerejeiras e violetas representam não apenas símbolos culturais, mas também estão interligadas à vida das personagens, para os japoneses aquilo que não pode ser dito “Hanakotoba”. Assim, tem-se um enredo que coloca o leitor diante da brevidade da vida, da mortalidade bem representada pelas Cerejeiras e depois no ressignificar da vida, na transcendência, aparecem as violetas tanto para arte, quanto para a vida do artesão.

3 O FOGO DO OLEIRO

*A força das ideias era tanta que pensar se tornava
também uma disciplina do fogo.
Pensar era um modo de arder.*

Valter Hugo Mâe.

Nesse percurso, será abordado um dos símbolos presentes na narrativa - O fogo. A obra possibilita uma abordagem mais ampla como a presença da água, do ar e da terra. Todos esses elementos sendo possíveis de serem analisados pela perspectiva da fenomenolo-

gia do imaginário de Bachelard (2018). Turchi (2003), o filósofo do devaneio estabelece uma visão do imaginário como uma soma das representações do homem, revelando que, por meio da sensibilidade humana, há um elo entre o mundo dos objetos e sonhos.

Bachelard em sua obra *A Poética do Devaneio* (2018) afirma que a leitura é uma dimensão do psiquismo moderno, pois, por meio dos livros, recebe-se imagens novas e isso gera uma diversificação, mas que desperta outras memórias, a antiga se revive na nova e, assim “somos colocados, quando lemos um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia permanece sob o domínio da nossa liberdade” (BACHELARD, 2018, p.25).

No capítulo “A ossatura útil”, os aldeões estão reunidos em torno do grande forno do oleiro Saburo “sagrado Saburo San” (MÃE, 2016, p.96) como era visto diante de todos. O forno era utilizado para a queima das cerâmicas; a mudança ocorreria do barro cru para, de fato, a ossatura útil feita pelo oleiro. Alguns trechos revelam imagens do fogo como lugar íntimo dessas pessoas, reunirem-se para o momento harmônico e para a própria necessidade de viverem.

Acenderam os barros. Vigiam a combustão como quem tomava conta do tamanho de um animal. Era para que se tivesse estável, sem se estender por motivo algum às madeiras circundantes. O forno tosco sabia cozer terra por coração, mas nunca poderiam deixar sozinho. Observavam os orifícios por onde respirava. O forno era uma criatura de entradas violentas. [...] As pessoas iam ao fogo agradadas com o calor. A primavera hesitava e as temperaturas haviam descido violentamente. O fogo do oleiro valia de sol preso. Um sol agrilhoados para pequenas conversas acerca da necessidade de continuarem a viver. Saburo, sentado pelo chão, entristecido, agradecia. (MÃE, 2016, p.94 e 95).

A cena possibilita enxergarmos essa ossatura como de fato uma estrutura de sustentação daqueles que procuravam por acolhimento,

em busca de força e coragem. O oleiro visto como aquele capaz de alcançar a transmutação, não somente dessas peças, mas de si próprio. O capítulo encerra-se na união entre os homens para irem em busca da menina Matsu. Há um momento de mudança instaurado, o elemento fogo representa por meio de sua presteza e rapidez uma renovação.

Bachelard, na obra *A Psicanálise do Fogo* (2008) coloca o leitor diante de aspectos mais filosóficos, para o homem que contempla o fogo, não de destruição, mas, sim, de uma renovação “menos abstrato e menos monótono do que água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (BACHELARD, 2008, p.25). Esse devaneio pode ser entendido como determina o autor um verdadeiro complexo diante da imagem do fogo, que estabelece o instinto de viver ou morrer. Para ele, o fogo se confunde com a vida, pelo fato de ser um combustível que conduz, aquece, comove, move e traz diversas recordações da vida.

Na narrativa, sente-se a esperança não só da busca pela menina Matsu, mas a presença do quimono como refém de Itaro, enquanto os aldeões lamentavam sua miséria e de Saburo. Dois homens vivendo seus conflitos diante da Vida/Morte, a luz acendida pelo Oleiro, como se aquele forno fosse, naquele momento, detentor de afago e acolhimento. Na quarta parte da obra, “A síndrome de Itaro”, ocorre uma sequência dos capítulos, caminhando para o desenrolar, o fechamento do enredo e das expectativas do leitor diante dos personagens Itaro, Saburo e senhora Kame. O artesão se dedica incansavelmente a seu ofício, debruça-se em seus leques noite e dia, como se a arte pudesse revelar algo, ele sabia que estava diante da sua transcendência. Nesse momento, retratou em um leque notícias da irmã, a imagem do lago Biwa e uma alva flor de lótus.

No capítulo “O lado dos deuses”, após os vizinhos estarem frente a frente, após uma “caçada” deles mesmos, salvos pelo Quimo-

no da senhora Fuyu erguido sabiamente pela senhora Kame, como uma bandeira de trégua, de paz, Itaro se envergonhou de sua própria loucura, e Saburo, pela presença do seu amor. Os homens novamente se reúnem em torno do forno do Oleiro:

Quando acendeu o forno, o oleiro apaziguava-se sem razão. Alguns homens foram à ajuda, outra vez se tomava conta do tamanho daquele calor e as chamas começaram a expelir-se dos orifícios, línguas ferozes a dançar, e passaram às cores. Nunca se vira um fogo colorido assim. Era grandemente azul, a fazer verde nas extremidades, um pouco rosa também. Os homens sentavam-se a pasmar. Os barros de Saburo recusavam encarnar-se, ardiam sem o sangue habitual, como se o fogo fosse frio. Como se fosse água (MÄE, 2016, p.168).

Nesse momento, o fogo já é visto como outrora, “frio” por não conseguir fazer o seu trabalho de queimar as peças, mas os aldeões estavam diante de situações indecisas, porque, de um lado, o artesão com seus leques escondidos, detentor de sua arte e sua dor, passava os dias chorando e pensando “pensar era um modo de arder” (MÄE, 2016, p.169) como o fogo; do outro, o oleiro decidira matar de vez a própria esposa e o fogo colorido se dava pelo quimono da senhora Fuyu; todos se deram conta de que se tratava de uma cerimônia fúnebre: “Viam as chamas limpas da senhora Fuyu, o fogo espiritual que a transportava de uma vez por todas para o lado imaterial e sumptuoso dos deuses. Era uma celebração. Afirmavam. O oleiro curava-se, a mulher libertava-se” (MÄE, 2016, p.169). O fogo não como símbolo de purificação e acolhimento dessa aldeia, porém espiritual (luz) de libertação da mulher e de cura do Oleiro. Todos puderam constatar a diferença daquele fogo, a presença dos vizinhos, sem brigas, do sábio e da melodia que surgira da floresta dos suicidas, como se quisesse apazigar o momento vivido por aqueles. Bachelard ressalta as experiências pessoais e simples diante do fogo:

O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor (BACHELARD, 2008, p.12).

Há uma lição diante do fogo, a de que é possível unir o amor e a morte num mesmo instante, assim como nessa pequena aldeia, diante do forno, diante das chamas, mudanças ocorrem, a paz é capaz de se estabelecer, a fúria encontra sua paz e o amor parte plenamente para o além. A narrativa finaliza diante da Imprudência Poética de Itaro e Saburo, personagens que universalizam todo o enredo, marcados por suas experiências, dores, perdas e da própria existência.

Essa talvez seja a dificuldade de cada uma das personagens de Mãe em encontrar a felicidade, o amor, a alteridade, lutando muitas vezes consigo mesmas, com vistas a fazer aflorar o amor-próprio, a ver-se no outro como reflexo, aceitando-se e sendo aceitas, querendo e sendo queridas, desejando e sendo desejadas, sem importar qual tipo de amor é almejado [...] (ROCHA, 2022, p.222)

A história se encerra diante de dois homens e suas incansáveis buscas, de um lado, o encontro da arte perfeita e a cegueira física, as quais o acompanharão para sempre a mendigar junto ao castelo de Nijó; do outro, o Oleiro pensava em retomar suas flores, o inverno chegava e era possível “Mudar tudo”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha desse livro se deu pela possibilidade de uma leitura marcada pelos elementos simbólicos, a partir de uma narrativa que se passa em pequena aldeia no Japão Antigo, um lugar marcado por uma cultura de ritos e tradições envolventes. *Homens Imprudentes*

mente Poéticos apresenta, por meio de suas imagens poéticas, uma trama de movimentos marcados pela natureza propriamente dita, como também de homens presos em sentimentos conflitantes- solidão, dor, luto. O romance dentro de sua construção poética nos projeta aos pés do Monte Fuji, como em um conflito existencialista dos personagens- um Oleiro e um artesão.

Dessa forma, percebe-se que a busca de Itaro está muito além de sua arte, ela perpassa reflexões de suas vivências e premonições. O fio de Ariadne dessa narrativa conduz o leitor por uma travessia de morte/vida. O sagrado representado pela floresta dos suicidas (os elementos que a compõem); os suicidas culturalmente respeitados; Itaro e Saburo destinados a uma trajetória para encontrarem, a partir de suas perdas, a resiliência para um novo começar. Nesse sentido, Valter Hugo Mãe ressignifica o sentido da vida.

A busca nesse estudo foi a de identificar os elementos locais dessa pequena aldeia - Cerejeiras e Violetas - que marcam o espaço e o tempo narrativo, assim tecendo o enredo da vida desses personagens, que lutam pela sobrevivência, tão carregados de dor, tristeza e sofrimento. As flores símbolos japoneses conseguem amenizar essa dura vida, a luta torna-se poeticamente mais leve. O símbolo do fogo presente em dois capítulos da obra, os quais podem ser definidos como momentos decisivos, no primeiro, a busca pela menina Matsu, o enfrentamento ao desconhecido, adentrar a floresta dos suicidas; no segundo momento, a presença do monge sábio, a cerimônia fúnebre do quimono da senhora Fuyu, o fogo representado pelo forno do Oleiro, ao redor do qual aldeões se reuniam, as peças deixam de ser o fator importante, para que estes possam, por meio de suas reflexões, purificar e regenerar suas vidas, diante do “sol preso”.

Valter Hugo Mãe revela, em sua prosa tão poeticamente escrita, uma capacidade ímpar de suscitar nos leitores toda energia e dimensão espiritual que a cultura japonesa traz consigo. Sem dúvida

é possível o sagrado/espiritual no Japão Antigo, conduzir o homem e a natureza; o homem e seu interior, dentro de nós mesmos. O leitor está diante de uma obra misteriosa e, ao fim, reflexiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. 3. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2008.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. 4. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2018.
- BECKER, E. A negação da morte. trad. de Luiz Claudio do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CANDIDO, Antonio et.al. A personagem de ficção.13 ed. São Paulo. Perspectiva,2014.
- CHEVALIER, Jean. Diccionario de los símbolos. 28ed.Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- GISELE, Eberspächer. “A gente lê um livro para sair do lugar”, diz Valter Hugo Mäe. 15/11/2016 15:09. Gazeta do Povo. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae-812ijc9jkz6vhokepre3cjry7/>. Acesso em:20/12/20
- JEAN, Chevalier; GHEERBRANT, Alain. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- JUNG, CARL G. O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro – RJ: Editora Nova Fronteira, 1996.
- MAE, Valter Hugo. Homens imprudentemente poéticos. 1.ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- OLIVEIRA. Maria Rosa Duarte. Imprudências Poéticas.Terra roxa

- revista de estudos literários. São Paulo, 2017.
- ROCHA, Sidnei Alves. De amores e desamores em Valter Hugo Mãe. 2022. 362f. Tese- Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2022. Disponível em: <https://cms.ufmt.br/Teses/2022/sidneialves.pdf>. Acesso em: 05 de jul.2023
- ROSENFELD, Anatol. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SILVIA, Kawanami. A lenda da flor de lótus. Disponível em: <https://www.japaoemfoco.com/a-lenda-da-flor-de-lotus>.Acesso em:02/01/21
- TURCHI, Maria Zaira. Literatura e antropologia do imaginário. Brasília. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae. Acesso em: 20 dez. 20.

CAPÍTULO 03

DOMICÍLIO: IMPRESSÕES E DIÁLOGOS ENTRE A LINGUAGEM VISUAL E OS ELEMENTOS PARA- TEXTUAIS DA OBRA

Waldiney Santana da Costa

INTRODUÇÃO:

Na poesia concreta diz-se da forma de apresentação de um poema em que o texto é organizado segundo critérios relacionados aos aspectos gráficos e fonéticos das palavras; integração do verbal e visual e do sonoro.

DÉCIO PIGNATARI

O texto literário se constitui de significâncias que podem ser compreendidas, entre outros aspectos, a partir da linguagem literária. Partindo de sua composição polissêmica, a escrita provoca e instiga reação distinta que perpassa entre o prazer emocional e o intelectual, desperta a emoção e permite ao leitor rever situações existenciais, dialogar com novas ideias e ressignificar a própria concepção acerca do que lê, uma vez que fornece elementos informativos em seus aspectos históricos, sociais e éticos.

Ao se manifestar na escrita pela integração do som, da visualidade e o sentido das palavras, o poema concreto sugere uma nova proposta considerando outras perspectivas para a forma basicamente visual, procurando estruturar o texto escrito a partir do espaço do seu suporte, sendo este a página de um livro ou não, buscando assim, a superação do verso como unidade rítmico-formal. Tem-se, portanto, o conceito de poesia visual demarcado pela epígrafe de Pignatari (2016, 86) com que se abre esta Introdução.

De fato, a visualidade refere-se a uma manifestação sensorial da literatura. Esta, por sua vez, marca o projeto do elemento verbivocovisual e a potencialização do hibridismo na obra muito utilizada no concretismo e, constantemente presente na contemporaneidade. Essa representação de exposição do gênero poema é organizada a partir de critérios relacionados aos aspectos verbais, gráficos, fonéticos e espaciais das palavras em detrimento à página ou ao suporte em

que se insere (PIGNATARI, 2006).

A verbivocovisualidade, conceito criado por James Joyce, poeta irlandês, e utilizado pelo poeta, tradutor e pesquisador poeta Décio Pignatari, permite uma observação da produção literária de forma a destacar o olhar para a página do texto, ressaltando evidências de significações simbólicas, como a disposição gráfica dos versos, formatos, espaços e movimentos associados à linguagem. Segundo Pignatari (2006, p. 60), o poema verbivocovisual refere-se à forma de apresentação de um poema em que o texto é organizado segundo critérios relacionados aos aspectos gráficos e fonéticos das palavras; integração do verbal, do visual e do sonoro.

Quanto ao hibridismo literário, este se trata da perspectiva da junção de formas e de gêneros distintos em um mesmo texto, como no caso as dimensões imagéticas, movimentos ou outras inserções dentro de uma mesma produção poética, dimensionando a ele novas formas de leitura, ainda que se utilize como suporte de comunicação, a expressão verbal (BURKE, 2023).

Nessa vertente, a escrita observada pela peculiaridade estética, se relaciona com imagens advindas das mais significativas instâncias e se articula “em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea” (GARRAMUNÑO, 2014, p. 18). Nesse sentido, o verso se alia a visualidades que com ele interage e proporciona novos sentidos ao texto poético.

A expressividade visual na poesia tem se mantida evidente ao longo do tempo, se apresentando em diversificados espaços e ambientes de circulação literária. Nessa ótica, Menezes (1998, p.07), revela que,

A poesia visual faz parte do nosso cotidiano e da nossa sensibilidade. É uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em verso. Isso aconteceu porque ela se deixou penetrar por outras linguagens, como a tipografia, o desenho, as artes gráficas, a fotografia, o cinema, a publicidade.

Assim pode-se compreender que o texto visual dialoga com outras áreas como a geometria espacial, em uma junção híbrida, contrapondo-se à produção cuja estrutura tradicional é imposta ao gênero poético. Nesse olhar, o poeta se atina em produzir um objeto para ser percebido mais do que para ser lido.

Diante disso, “os poemas visuais são dispostos para serem vistos como se fossem uma pintura e os poemas sonoros são compostos para serem ouvidos como música” (CAPPARELLI, 2000, p.71). Desse modo, há uma união de esforços por parte dos autores para se construir objetos ou composições de sons de materiais particulares. Assim, o texto torna-se visível para novas representações que flutuam do nível gráfico, fônico e espacial.

Uma obra se insere numa rede de relações textuais ora visíveis ora invisíveis e que influencia na leitura. Assim, a capacidade do leitor em adentrar-se está no fato de conseguir, dentre outros aspectos inerentes do ato da leitura, perceber como um texto se constitui. Genette (2009), denomina essa técnica como um recurso textual que se posiciona precisamente na fronteira do conteúdo fundamental de um livro. E, é nesta instalação da obra que atua como princípio intermediário entre a obra e leitor.

Tais elementos paratextuais abrangem os conhecidos elementos editoriais que se instituem como uma ponte para o leitor, sendo necessário observação cuidadosa para com os títulos, subtítulos, intertítulos, capas, prólogos, preâmbulos, apresentações, introduções, epígrafes, notas de rodapé, anotações no final do livro ou nas margens das páginas, observações, sumários, bibliografias, ilustrações

impressas na folha de rosto, dedicatórias, tiras entre outros, atuam como elementos de significação para o leitor.

Nesse princípio, Marta Cocco, intersecciona a palavra às imagens concebidas a partir dela, articulando escrita e ambientação em um universo literário por meio da expressão verbal. Para a escritora, o domicílio da poesia “(...) é o poema e, no limite, a palavra. (...). Se a matéria prima não for a língua, estamos diante de outra natureza que não a literária. A literatura ainda é linguagem verbal.” (PIXÉ, 2021, v.24, p.26). Assim, antes de se caminhar por entre os versos da poeta, é imperativo que se observe como se estabelecem os espaços para que o leitor habite em seu lar poético.

Domicílio: impressões e diálogos entre a linguagem visual e os elementos paratextuais:

A literatura, ao longo dos tempos, tem se evoluído em suas formas de se apresentar. O poema visual, por exemplo, tem em sua constituição, uma dinâmica que busca uma escrita voltada ao olhar para a página, evidenciando suas significações simbólicas, como a disposição gráfica dos versos, formato, espaço e movimento. A poesia visual possui abundância em sentidos e afeta diretamente o imaginário do leitor, por ter como constituição outros elementos gráficos que vão além da palavra escrita (PIGNATARI, 2006).

A obra *Domicílio* (2021) celebra 30 anos de escrita de Marta Cocco e é um convite para que a “poesia guie para diante da vida”, para que se possa cruzá-la com atenção. O livro se apresenta em nove espaços/cômodos divididos em seções, que são a Recepção, Sala das Formas, Incômodo das fomes, Pequeno cômodo de futilidades, Um quarto de ser, WC ou Gabinete Privativo, Sala de Visitas, Lugares para se guardar e, Epílogo. O livro se constitui de emaranhado de significações e receptividade, dividindo-se em uma ambientação na qual o leitor se sente como quem está adentrando na própria morada da poeta, pois seus poemas o conduzem para o aconchego do lar poético: “minha estância é o poema/ nele resido/ vivo (COCCO, 2001, p. 89).

Para o escritor e pesquisador Eduardo Mahom (2021), a obra “abre-se em cômodos, cada qual dedicado a um estilo e/ou tema, prato cheio para os estruturalistas que babarão de gula com a ‘antiga decoração’ proposta.” Assim, se apresenta como convite, provoca no leitor o desejo de percorrer o lar e se deleitar pela poesia. Tendo por base a palavra, a poeta consegue sugerir imagens e movimentos em seus poemas, apresentando camadas de visualidade que compõem o cenário. Nessa análise, entretanto, buscamos uma reflexão sobre a obra em destaque, como já mencionado anteriormente, em especial para com os aspectos do designer gráfico da capa, a dedicatória, a folha de rosto, introdução, o poema “Versículos” e pequenas citações ao longo da obra.

O estudo aborda aspectos sobre a obra, a partir de uma apreciação crítica, cujo objetivo é apresentar à luz da análise da linguagem literária, as incidências quanto à inespecificidade do gênero conjugadas ao hibridismo poético e à visualidade textual em torno da palavra que é o meio de expressão da autora. Desta forma, foram consideradas apenas partes da obra, destacando o deleite estético, associando a produção ao diálogo com a linguagem visual presente.

Considero minhas primeiras impressões, enquanto leitor, ao ser provocado a entrar na morada de Marta Cocco e me deleitar com seu versejar, pelos ‘espaços’ que me foram permitidos entrar, (*passo agora a adotar o discurso no singular*). O carteiro aciona a campainha, a entrega é em domicílio, não é um trocadilho. A obra me foi presenteada e entregue em minha casa.

Domicílio, verbete cuja significação associa-se ao “atributo que se pode aplicar a qualquer pessoa, seja singular ou coletiva. Trata-se da residência em que a pessoa está estabelecida ou pretende residir” (BECHARA, 2012, p. 455). De imediato, percebo o livro, não apenas como um suporte e me encontro na própria manifestação da escritora em entrevista à Revista literária *Pixé* (2021):

Acho que o poema, verbal, no papel, em termos formais, já experimentou tudo. Não há mais o que inventar. No suporte digital é que podem surgir novidades. Eu nunca pretendi inventar nada em literatura. Escrevo porque preciso. São sentimentos e visões de mundo que a gente elabora de fora pra dentro e de dentro pra fora, vivendo em sociedade. Em Domicílio, numa das seções, quis brincar com as formas tradicionais. (...). Nunca o passado volta tal como era, pois as condições materiais de existência são outras. Por outro lado, ruptura absoluta não existe. (PIXÉ, v.24. p.26)

Ao observar atentamente a capa do livro em destaque, em seu tom acinzentado, o nome da autora em amarelo e o título na cor branca, tais aspectos prendem minha atenção. A capa é mais uma obra de arte, cuja opacidade central é retratada pela cor cinza, que representa em simbologia a seriedade, se misturando ao amarelo que, por sua vez, se traduz em alegria, e, ao branco, a paz condicionada pela brandura das palavras (DICIONÁRIO DE CORES E SÍMBOLOS, 2022).

Para Genette (2009), é de suma importância o destaque para os elementos pré e pós textuais aos quais ele denomina de paratexto, como a função do capista, que tem por ímpeto cativar a atenção do leitor. E, por falar em capa, diante do contraste evidente de cores opacas e alegres, percebe-se uma oposição acentuada entre dois ou mais objetos, sendo que uma se sobressai perante as demais. Porém, esse jogo antagônico de cores não causa espanto, pelo contrário, há uma sintonia conjugada que lembra imagens nas quais serão dispostas mais adiante em análise. Então, no que se refere ao contraste e o consenso, são nas artes em que tais são mais evidentes (PIGNATARI, 2025).

Ao se produzir um layout eficaz indica-se o uso de recursos de oposição, pois as cores criam uma sinergia, já que o “contraste incentiva a interatividade e a harmonia impede a confusão e cansaço do usuário. A própria combinação dos opostos é contrastante e har-

mônica ao mesmo tempo" (VAN AMSTEL, 2005). Nessa perspectiva, o design da capa da obra se traduz como parte do próprio lar. Percebe-se que esta se constrói entre as capas frontal (capa principal) e traseira (4^a capa), em que a cor cinza pode simbolizar uma rodovia/avenida marcada por faixas brancas, (faixas de pedestres) que formam o título DOMICÍLIO e finaliza, ainda, com faixas brancas demarcando o fim da capa.



Figura 1 - Capa completa obra Marta Cocco (2021)

Observa-se a presença de “espectros”, marcadas pela cor preta, na capa principal. Duas pessoas estariam como que entrando à morada de Marta Cocco, já na 4^a capa, o casal aparece como que estivesse a sair do imóvel poético da escritora. Estes estão saindo, mas carregam consigo marcas tatuadas, transcritas na última capa em tons de alegria (amarelo), sabendo que, como mostra na figura 2, ao “[Atravessar/ desde o parto/ à partida/ pisando/ sinais/ como se em ovos/ que a poesia coze/ e nos devolve:/- mastiga”]. Dessa forma, o leitor sente que a escrita propõe [coze] nos modifica a alma [e nos devolve].



Figura 2 - Texto na 4^a capa

É interessante pensar na abordagem da escolha do grafismo da capa, pois para uma obra chamada *Domicílio*, há elementos da rua que se projetam para o exterior e não para o interior da casa, destacando movimento e não repouso, como é a faixa de pedestre. Nessa perspectiva, os elementos paratextuais se consolidam como “mensagens que se caracterizam por espaços temporais e instância de comunicação” (GENETTE, 2009, p. 12). Assim, quando nos referimos aos aspectos gráficos da capa, há intencionalidades que falam por si próprias, o jogo de cores e palavras, a relação interativa e a linguagem não verbal concerne ao leitor um imaginário que se constitui “como aqueles que conferem sentido aos atos da coletividade” (MAINGUENEAU, 2006. p. 61).

Cada aspecto da construção imagética da capa diz algo, isto é, tem significação. As sombras que formam pessoas não restringem o leitor, não há definição de credo, cor ou formação, todos podem adentrar ao domicílio de Marta. (Figura 3)



Figura 3 - faixas brancas que unem as capas e formam o título

Para a autora,

Domicílio, talvez seja um jeito de dizer que acredita na ideia de que evoluímos no tempo no modo espiral, ou seja, o tempo é circular, voltamos, mas sempre num patamar diferente. Ou de dizer que o domicílio, o mundo, é o mesmo, os inquilinos é que mudam, e novos inquilinos fazem novas decorações, novos arranjos, novos estragos, novos reparos, novas ruínas, num constante diálogo com o passado, flertando com o futuro. (PIXÉ, 2021, v.24. p.26)

A produção visual que se apresenta pela capa não se restringe ao espaço da página e atravessa os campos limítrofes, associando-se ao hibridismo “que pode ser encontrado em toda parte, como na arquitetura, na literatura ou na música,” uma vez que, por meio da hibridização, é possível romper a barreira de gênero e especificidades da obra literária (BURKE, 2003, p. 23).

Nessa concepção, a escrita contemporânea concebe ao leitor experimentações quanto à fusão metalingüística de estilos. Marta Cocco conjuga seus poemas ao próprio ‘objeto’ lar, que a cada espaço conduzido pela autora, deixa de ser frio e desabitado, ganha a sutileza e a humanização de sua poesia. Apesar de se tratar do gênero poema, a tessitura de sua escrita eleva o nível de compreensão para um conjunto de significações e inespecificidade de sua obra.

A poeta trata sua arte como sensitiva, aconchegante e, em alguns momentos, até sensual. (Isso, à medida que o leitor se adentra em suas recâmaras). Em relação à dedicatória “A quem busca na poesia um canto para morar” (COCCO, 2021, p. 30), suscita ao leitor que deixe a poesia guiá-lo nesse *tour* poético diante da vida e que, ao passar por ela, dê a devida atenção. No que se refere a essa dedicatória, é perceptível a abertura que a escritora permite, como quem diz: “aberto ao público”.

Em Marta Cocco, os versos são curtos, entretanto, carregados de sentidos: o mesmo ato que possibilita uma amplitude, restringe

seu leitor ao poder sedutor da literatura, de se fazer dela sua morada. Desse modo, quando adentramos em seu ‘domicílio’, os poemas mobilizam elementos de nossa emoção. A singeleza e simplicidade de alguns versos não se configuram pela palavra propriamente dita e se intensificam entre a linguagem comunicativa e o sentir poético.

O conjunto da tessitura, como um forjador de palavras usuais, conduz ao sentido linguístico em sua plenitude. Afinal, Marta está abrindo as portas de seu versar. Denota intimidade com o seu leitor e, como boa anfitriã, quer que ele se sinta bem. É, pois, o efeito de humanização que a literatura produz. Nesse sentido, a literatura faz parte do processo de constituição humana, sendo este fator primordial e de necessidade para emancipação do indivíduo e sua forma de ver e interpretar o mundo em sua volta (CANDIDO, 2004).

Há, portanto, na produção de Marta uma consciência do fazer poesia contemporânea. Sua obra formula imagens que se estabelecem, ora por meio de versos imagéticos, ora por versos sem pontuação que não terminam ao fim da linha: cavalgam no espaçamento da página em branco, tingindo-as com cores, sentidos e sabores sinestésicos, pois são livres e autônomos. Está aí a essência de sua escrita: “as conotações simbólicas e metafóricas dos ambientes domésticos deste domicílio revelam espaços de predileção, um cosmo específico dentro do qual a poeta se movimenta para expor uma realidade, outra, para desfazer o real” (WALKER, 2021).

Sigo, na viagem poética, arrebatado, tendo por primeira impressão, o encanto. Abro as portas do “lar” e embrenho-me ao espaço da Recepção. Quantas inquietações. Encontro-me em questionamentos, anseios e lacunas que aspiram serem lacradas pela visitação:

I
RECEPÇÃO
(Sinta- se casa!)
(COCCO, 2021, p.5)

Ao envolver-me no versar de Marta Cocco é como se os espaços estivessem a se aproximar de mim, permitindo que me encontre em seu lar! Em qualquer condomínio, hotel, resorts ou similares, da porta de entrada à recepção, são os lugares que preenchem lacunas, respondem anseios e criam expectativas. E, quantas expectativas me são lançadas ao receber *Domicílio*. Como serão os poemas? Serei bem recepcionado? Quais os costumes locais? Questões postuladas e respondidas pelos sentidos provocativos da obra.

Do ponto de vista de lugar imóvel, “Recepção” trata-se de um espaço de convivência entre pessoas que se apropriam desse local para atender seus anseios, buscar informações, entre outros. Quanto à semântica, o vocábulo “Recepção” se trata de “ação ou efeito de receber alguém, pela primeira vez, de acordo com certo ceremonial, como em agremiações científicas, literárias, e outras” (BECHARA, 2012, p.1078).

Observando, entretanto, pelo viés da teoria literária, a recepção se trata da relação em que se estabelece entre o leitor e o texto, a qual se constitui pela forma em que o leitor concebe o texto. Zilberman (2008), destaca a necessidade da ação do leitor, pois dele dependem a concretização e emancipação que revelam a existência das produções literárias. Nesse sentido, em: (*Sinta- se em casal!*), a Poeta proporciona ao leitor um convite. Participar, celebrar sua escrita, afinal, de nada serviria o texto se não houvesse quem o lesse.

É o leitor, portanto, que, por deleite se sentirá como em sua própria habitação. No princípio da hospitalidade e generosidade, a escritora estende sua escrita ao leitor para que este se desfrute dela. Assim, após o embarcar à *Recepção*, Marta, qual anfitriã, direciona o seu leitor ao primeiro poema “Versículos”.

Versículos

Entre sem se dispersar com espelhos
reflexão trágica de narcisos
tradução sempre imperfeita
de uma longa viagem e brevíssima pausa
(COCCO, 2021, p.7)

O poema se inicia com uma advertência ao leitor, de modo a incentivá-lo que não se disperse pelos caminhos, ou não se perca por entre os espelhos [*Entre sem se dispersar com espelhos*], uma vez que já se tem ciência de que, em muitos de seus escritos, podem ser reverberados encontros e/ou reencontros da alma humana. Daí, possivelmente, prediz ao leitor que se atente à realidade versificada, que volte ao seu versar, [*reflexão trágica de narcisos*]. Em seguida, tal qual reflexão narcisista, após pequenas pausas, ao olhar para si, que o leitor retorne ao passeio literário. O poema, de certa forma, apesar de não apresentar um vocativo expresso, inicia-se com um chamamento: [*entre*]; o leitor está, desse modo, convidado a entrar!

Os versos se conjugam em forma de *enjambement* ou cavalgamento. Dessa forma, não terminam no fim da linha, [*Entre sem se dispersar com espelhos/ reflexão trágica de narcisos...*]. Como se observa, não há pontuação, as pausas são tracejadas pela fala do leitor. Essa característica do cavalgamento dos versos é tratada no princípio da inespecificidade da aproximação do gênero poema ao da prosa, implementando um novo olhar para o verso que não termina ao fim do espaço da página, pois os limites são ultrapassados.

Apesar de ser uma técnica de escrita já utilizada há muito tempo, o poema contemporâneo, ao recorrer a essa técnica “colocou em crise uma ideia do poético e do lírico. Desde a definição dada por Baudelaire, o poema em prosa se propôs como uma forma mais branda e maleável, mais apropriada à vida urbana moderna e às di-

vagações da alma” (GARRAMUÑO, 2014, p.27). Nessa percepção, pode-se inferir que o segundo verso, [reflexão trágica de narcisos], se apresenta como aposto do primeiro (apesar de não ser transscrito por vírgulas). É importante lembrar que o aposto em Língua Portuguesa, tem a função de, junto ao substantivo, explicar, especificar, resumir o termo anterior (SACCONI, 2008). Ao que parece, é isso que ocorre no processo acima.

No verso em destaque, apresenta o substantivo “reflexão” como indicador apositivo da expressão “espelhos” que concede a este, particularidades que se somam às camadas significativas, “trágica de narcisos”, que não por acaso, começa o verso. Percebe-se que a escrita de Marta Cocco, no poema, tende a ser um jogo entre versos curtos e significativos. Nessa vertente, ao se pensar na expressão “trágica de narcisos”, não há como não relacionar a obra à historicidade em que a concepção de Narciso sobrepõe-se ao ideal de superioridade dos seres, de se sentir merecedor de honras (BORACS, 2010).

Assim, faz-nos refletir sobre questionamentos quando adentramos ao domicílio de alguém, tais como: o que nos prende a atenção? Os móveis, a alvenaria pura e fria ou a companhia aconchegante do anfitrião? Às vezes, como os narcisos, paramos e nos distraímos ao observar futilidades. Colocamo-nos acima do anfitrião. Ao abrir seu lar, a autora se revela conhecedora das armadilhas que podem laçar o leitor e, por isso, o direciona. São avisos para que este sinta a poesia e não se perca nos percalços nas tramas nas formas ou estruturas que ele está por degustar. Desse modo, apresentam-se os dois primeiros versos:

*Entre sem se dispersar com espelhos
reflexão trágica de Narcisos
(COCCO, 2021, p.7)*

Como quem conhece de literatura, roga ao leitor que não se afobe, busque o aroma e sinta o prazer do texto. Argumenta que o prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela” (BARTHES, 2010, p. 20). Marta induz ao hóspede a que viva o instante, não se prenda às regras que possam amarrar sua leitura, que permita o prazer na medida em que o texto é lido.

A escrita induz ao desejo altivo e sinestésico do leitor. No entanto, apesar de o leitor ser o centro das atenções, este não deve se esquecer de aproveitar o domicílio por completo e, assim, a poeta continua seu versar: *[tradução sempre imperfeita]*. Inquietante observar que o verso se expressa de forma ávida e atemporal.

O advérbio “*sempre*” indica tempo, condição instalada, imutável na totalidade do tempo ou ação contínua. Anteposto ao termo temporal, a poeta expõe como comparação os Escritos Sagrados (tem-se a retomada do título “*Versículos*”). Há uma clara indicação de dubialidades possíveis interpostas pelo texto literário, terminando seu verso com o adjetivo “*imperfeito*”.

Ao contrário, porém, do que se possa dizer gramaticalmente, em análise mórifica, o adjetivo que indica imperfeição, não está em se apresentar defeitos falhas ao texto e, sim, na possibilidade de se ter espaço para que haja novo olhar a este (ZILBERMAN, 2008). De fato, para a literatura, o sentido imperfeito, permite a construção de novos sentidos.

Nessa perspectiva, é a linguagem literária que permite significar, essa por sua vez, (re)significa quando adentra no universo do leitor (POUND, 2006). Subentende-se, portanto, no verso *[tradução sempre imperfeita]* a presença do verbo de ligação ser (elíptico) em

sua conjugação temporal presente, “tradução [é] sempre imperfeita”. O que possibilita a inferência de que a *tradução* ou os escritos são/é “*sempre imperfeita*”, condição dada à própria essência de sua matéria. É interessante a associação desse termo com o primeiro verso, pois os próprios espelhos também podem ser pensados como traduções imperfeitas, pois refletem apenas o físico de alguém e não o ser em toda sua completude.

É importante observar a relação da expressividade da autora para com seus versos. Esses possuem em si subjetivação e não terminam no poema, continuam na mente de quem os lê (NADAF, 2004). Marta Cocco, dessa forma, ao abrir sua habitação ao receptor o convida para “uma longa viagem”, contraposta com “brevíssima pausa”. Um jogo antagônico demarcado pela expressão idiomática “*longa*” que por sua estrutura mórfica, seduz o leitor ao espaço geográfico e temporal e, “*brevíssima*” que impera como superlativo de rápido, que dura pouco; é sucinto, lacônico.

A expressão lacônica, derivada de “*brevíssima*,” segundo o Dicionário de Termos Literários (2022), “refere-se ao que é dito em poucas palavras, ou o que se usa de poucas palavras para se exprimir.” Marta Cocco, na última expressão de seu versar, consegue exprimir sentido metalinguístico em seu poema e já se apresenta ao seu leitor como quem diz que este percorrerá uma trajetória que será longa. Literariamente falando, porém, este deve estar atento para não perder o prazer do texto, pois as pausas serão breves, aliás, “*brevíssimas*”. O próprio título do poema “*versículos*” pode também ser associado ao diminutivo de verso, tangenciando a ideia de brevidade, rapidez.

As palavras, nesse sentido, configuram-se em sentidos diversos e profundos, por isso, a “placa” de advertência na sala de “Recepção” surge como quem dá um conselho ao leitor, para que use da receptividade como forma de sentir e se permitir que a literatura seja sentida em sua mais plena essência.

Sendo assim, na obra, a poeta mobiliza elementos de nossa

emoção quando inserido ao movimento de entrar na morada poética. A singeleza e simplicidade de alguns versos não se configuram pela palavra propriamente dita e se intensificam entre a linguagem comunicativa e o sentir poético: “Esperei você crescer/ tive pressa às vezes sim” (COCCO, 2021, p.86). O conjunto da tessitura conduz ao sentido linguístico em sua plenitude.

Marta Cocco, ao abrir, portanto, as portas de seu versar, atribui conotações simbólicas e metafóricas aos ambientes domésticos do Domicílio e revela espaços de predileção em um cosmo específico dentro do qual se movimenta. E o leitor, então, passa a ser parte fundamental do processo de significação. A obra configura-se em um processo de escrita significativa: uma poesia que percorre pelas veias da visualidade, remonta ao texto objeto e seduz o leitor com o uso da palavra como fator primordial de expressão.

Considerações finais

A visualidade na poesia permite a observação do texto literário de forma a destacar na literatura o olhar para a página do texto, ressaltando evidências de significações simbólicas, como a disposição gráfica dos versos, formato, espaço e movimento associado à linguagem. Observamos que a obra Marta Cocco, “Domicílio”, se constitui de junção de significações e receptividade, dividindo-se em uma ambientação na qual o leitor se sente com quem está dentro da própria morada da poeta.

Assim, na análise apresentada, discutiram-se reflexivamente a poética sobre a obra de Marta, os aspectos do design gráfico da capa, a dedicatória, a folha de rosto, introdução e o poema “Versículos”. Foram tratadas, analiticamente, impressões como leitor, ao ser provocado a caminhar pela morada de Marta Cocco e do deleite referindo-se ao versar associado ao diálogo de linguagem verbivocovisual expressos na obra, mesmo tendo por base a palavra como fator de expressão.

A partir da análise literária apresentada, quanto aos ambientes da obra, percebe-se que a poeta estimula o seu leitor para dentro do lar, conquistando-o com expressões afetivas. Esse processo interativo humaniza o leitor ao passo em que se dá a leitura dos versos, tornando o livro não como um simples veículo de comunicação. Assim, desde a capa, a dedicatória, a epígrafe até o poema analisado, há um estímulo e uma conexão entre processo de autoria, obra e leitor, tanto pelo aspecto artístico da manifestação da arte, quanto para com o meio de humanização social.

A literatura, portanto, direciona-se ao processo de escrita visual. Nesse sentido, esta passa a ser vista como caminho para distintas sensações que nascem por meio de diversos níveis de leituras que dela se faz. A amplitude na leitura, se mantém viva à medida que se constitui parte integrante do leitor, que assimila as significações e não as reduz ao fechar o livro ou desligar a tela de seu dispositivo de leitura. Para Lajolo (2012), as significações para o leitor são acionadas a partir das vivências e histórias de leitura de cada um.

Marta Cocco tem uma escrita humanizadora, se utiliza da linguagem associada aos recursos imagéticos para habitar sua poesia. São poemas que, além de lidos, devem ser vistos e detalhados quanto ao espaço em que o leitor é convidado a se hospedar. A cada novo ambiente o leitor é seduzido a se imaginar por dentro da poesia.

Domicílio, lugar de habitação. Marta Cocco convida seu leitor, apresenta suas proposições por meio da junção de aspectos da escrita verbivocovisual, com poemas constituídos de linguagem entrecortada em versos que não terminam ao fim da página e suscitam ao leitor o deleite pela arte. É sem dúvida, uma obra que marca a escrita contemporânea, na qual se articulam aspectos visuais, movimentos e expressão verbal, que, unidos, conduzem a poética como manifestação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- BECHARA, Evanildo C. *Dicionário da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 2012.
- BORACS Rahel. *Narcisismo: autoestima, identidade, alteridade*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbp/a/CMyzBrpGNwyTDDWmNvc3ksH/>. (Acesso em: 04/05/2023).
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo RS: UNISI-NOS, 2023.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: Vários escritos. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-91
- CAPPARELLI, Sérgio. *Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia*. Revista FAMECOS, nº 13 Porto Alegre, 2000.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. In: www.edtl.com.pt .(Acesso em: 01/07/2022).
- COCCO, Marta Helena. *Domicílio*. 1.ed. Tangará da Serra, MT: Gesto, 2021.
- COCCO, Marta Helena. *Entrevista*. Revista Literária Pixé. Ed.24. Ano 3. Março de 2021. Segundo a Autora (2021). In: [Marta Cocco|RevistaPixé\(revistapixe.com.br](http://MartaCocco|RevistaPixé(revistapixe.com.br)) (Acesso em: 10/04/20223).
- DICIONÁRIO DE CORES E SÍMBOLOS. In: www.significado-dascores- Dicionário de Símbolos. (Acesso em 01/07/2022).
- DOMICÍLIO. Equipe editorial de *Conceito.de*. (26 de Setembro de 2013). In: *Domicílio - O que é, conceito e definição*. *Conceito.de*. <https://conceito.de/domicilio>. (Acesso em 12 / 04 / 2023).
- GARRAMUÑO, Florencia Frutos estranhos [recurso eletrônico]: sobre a inespecificidade na estética contemporânea / Florênci Garramuño ; tradução Carlos Nougué. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. Recurso digital (Entrecríticas; 1).

- GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2009.
- LACÔNICO, Dicionário de Símbolos Literários. In: Dicionário de Símbolos - Significado dos Símbolos - Simbologia (dicionariosimbolos.com.br. (Acesso em: 20/05/2023).
- LAJOLO, Marisa. A literatura no reino da linguagem. In: REYES, Yolanda. Ler e brincar, tecer e cantar: literatura, escrita e educação. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- MAHON, Eduardo. O *Domicílio* de Marta Cocco: A arte de habitar a poesia contemporânea. In: Mulher Arte Resenhas. In: Mulher Arte Resenhas 14 | O “Domicílio” de Marta Cocco: A arte de habitar a poesia contemporânea - Por Eduardo Mahon sermulherarte. com). (Acesso: 20/04/2023).
- MAINQUENEAU, D. Discurso literário. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MENEZES, Philadelpho. Poética e Visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: Unicamp, 1998.
- NADAF, Yasmin Jamil. Presença de Mulher: Ensaios. Rio de Janeiro: Lidor, 2004
- PIGNATARI, Décio. Poesia, pois é poesia 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- PIGNATARI, Décio. O que é comunicação poética. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- POUND, Ezra. ABC da Literatura. 11ª. Ed .CAMPOS, Augusto de, (org).São Paulo: Cultrix, 2006.
- SACCONI, Luiz Antônio . Nossa gramática completa Sacconi: teoria e prática. 29ª ed. São Paulo: Nova Geração, 2008.
- VAN AMSTEL, Frederick M.C. Recursos para contraste e harmonia. BlogUsabilidoido, , 2005. In: http://www.usabilidade.com.br/_recursos_para_contraste_e_harmonia.html . (Acesso em 05/07/2022).
- WALKER, Marli. Mulheres Silenciadas e Vozes Esquecidas: três

- séculos de poesia feminina em Mato Grosso. Cuiabá-MT, Carlini & Caniato Editorial, 2021.
- WALKER, Marli. Entrega-se poesia em Domicílio. In: MulherArte/ Resenhas 15, 2021-Disponível em: www.sermulherarte.com. (Acesso em 20/06/2022).
- WALKER, Marli. Jardim de ossos. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2020.
- ZILBERMAN, Regina. Estética da recepção e história da literatura. São Paulo: Ática, 2008.

CAPÍTULO 04

AUTORIA FEMININA NA ESCRITA LITERÁRIA: HISTÓRIA, RESILIÊNCIA E PROTAGONISMO DA MULHER

Kamila Araújo da Silva Bruniere

INTRODUÇÃO

As mulheres, historicamente, têm passado por adversidades relacionadas ao sistema patriarcal relacionado com a submissão ao homem, inibindo o direito ao protagonismo de suas próprias histórias, bem como o controle de seu papel na sociedade. Desse modo, é notória a existência de um distanciamento entre homem X mulher ao que se refere à igualdade de tratamento e de atuação social. Vale destacar, porém, que houveram avanços nos tempos atuais, consequência dos movimentos organizados por mulheres em lutas por direitos igualitários.

As mulheres, por meio de movimentos feministas e do engajamento com a escrita, tendo esta como forma de se pronunciar, passaram a ter voz ativa na esfera literária. Mas, se atualmente há uma vasta produção de autoria feminina, foi a partir da junção de relatos sobre a dominação masculina e da resistência de muitas mulheres que reivindicaram o seu espaço em uma cultura tão predominantemente masculina (WALKER, 2021).

A literatura tem como característica a possibilidade de se encontrar histórias narradas por perspectivas distintas. Ao se abordar sob o ponto de vista do homem em textos, segundo Bourdieu (2005) é constatar discursos que propagam um ideal de superioridade de classe, conferindo à mulher funções domésticas como cuidar da casa e dos filhos, e quem se destoa dessa condição era condenado socialmente.

No decorrer da história, desde muito pequena para às crianças do sexo feminino eram ensinados a seguir funções práticas para ser dona de casa, cuidar com maestria dos filhos e, ser atraente e desejada pelo marido. Diante dessa realidade, as mulheres viviam em um ambiente de pressão, pois precisavam se desdobrar em várias versões, para mostrar a sociedade que estava conseguindo cumprir com seu papel e dar contas das demandas impostas. Entre outros fatores,

durante anos a mulher foi impedida de participar de momentos e atividades de cunho público na sociedade, criando um muro em relação a mulher e as informações da sociedade, em que ela não tinha conhecimento e nem poder de decisão sobre questões sociais.

Tendo como marco inicial o contexto histórico exposto aqui, o estudo objetiva investigar como tem se apresentado o protagonismo da mulher no processo de autoria diante do cenário literário brasileiro, destacando como a voz feminina conseguiu ser ouvida diante das dificuldades impostas pela sociedade patriarcal. Desse modo, a temática se faz importante quando observamos que mesmo com as muitas mudanças que aconteceram, a literatura da contemporaneidade ainda persiste dominada por homens, demonstrando alguns preceitos e estereótipos quando observamos e analisamos algumas personagens femininas presentes nas narrativas.

Os desafios da autoria feminina como voz literária em uma sociedade patriarcal

As mulheres em sua trajetória têm passado por momentos desafiadores no que se refere a busca de uma sociedade igualitária. Tais desafios acarretaram em muita dificuldade para o desenvolvimento da autonomia feminina em diversos aspectos, como poderem expressar vontades, desejos, ou mesmo, em tomada de decisão quanto a ter /exercer ou não uma profissão. O distanciamento entre homem e mulher relacionando-se à igualdade de condições é evidente.

No que tange à literatura, as histórias, em um passado não tão distante, os enredos eram narrados sob o ponto de vista masculino, ao seu modo de ver, promovendo a ideia de que as mulheres podiam frequentar apenas espaços como cozinha, procriação e afazeres domésticos. (BOURDIEU, 2005) Assim, o destaque para o processo histórico de inclusão e aceitação da autoria feminina pela sociedade

patriarcal, bem como os desafios de se construir uma escrita que dá voz e ‘denuncia’ a situação da mulher no espaço social deu-se por meio de lutas, resiliência e conquistas. E, este será o foco da análise que se apresenta.

“As multifases femininas”: o processo de Autoria Feminina com voz literária e seus desafios históricos na sociedade patriarcal

Fruto do patriarcalismo enraizado, aliado às condições de poder da sociedade, as narrativas literárias tinham como ambiente exclusivo, histórias que demonstraram machismo e condutas que diminuem a mulher em diversos quesitos sociais. Desse modo, não era permitido que elas se fizessem presentes na escrita de narrativas, por isso, durante muito tempo a escrita da mulher foi silenciada, não lhe permitida um lugar de fala. E, como forma de “mordaça” a crítica consolidou a escrita feminina pelo caráter sensacionalista ou emotivo (WALKER, 2015). Em contraponto, o homem transcrevia cenários boêmios, mulheres de índole duvidosa, ou transcritas a seu bel-prazer.

Como exemplo, citamos o clássico de Dom Casmurro, de Machado de Assis. O Romance escrito pela primeira vez em 1989, narra o ponto de vista predominante masculino em que induz o leitor a tirar conclusões que acusam a mulher como adúltera no relacionamento, por ter traído seu companheiro Bentinho. O narrador-personagem dá grande importância para a amada, porém tira conclusões precipitadas sob aquilo que vê, não dando voz para a mulher relatar a sua versão da história. Em função da ambiguidade machadiana, cabe ao leitor interpretar e dar o valor da mulher na obra (FIGUEIREDO, 2020).

Nessa perspectiva, as normas pregadas pela sociedade patriarcal fizeram com que os dois sexos se distanciassem, garantindo ao homem o exercício do poder sobre as mulheres como impo-

sição social. Para ALMEIDA, (1992), não existem nem homens e nem mulheres, apenas seres iguais, sem distinção. O homem que articulou a submissão feminina sobre a classe masculina. Nesse contexto, as primeiras mulheres que buscavam como alento à escrita enfrentaram barreiras, convivendo em uma sociedade que reinava o silenciamento de vozes. De fato, tentar falar/ escrever o que pensava caracterizava algo revolucionário e afrontoso. Daí deu-se a urgência de criação de uma crítica feminista que desperte possibilidades de desconstrução e revisão das leituras já existentes e consagradas, atuando com um papel de revisão da historiografia literária.

A mulher, ao escrever, percorre um caminho de empoderamento, afinal a sua escrita é forjada por sentimentos, resiliência e pelo anseio da protagonização de suas próprias histórias. Desse modo, a partir da escrita, esta tem a possibilidade de se sentir livre à medida que transcreve no papel o que pensa. Essa escrita é uma necessidade primária, já que por muito tempo, registros poéticos ficaram escondidos e destinados apenas ao espaço privado, tratados como um segredo ou em gavetas. Nesse sentido, ao construir um processo de autoria feminina, ocorreu também a construção para que se ultrapassasse barreiras da dominação masculina e mudar a realidade de ser dominado, para um ser dominante em relação às suas escolhas.

Na constituição da valorização da escrita feminina, as mulheres passaram a buscar um cenário favorável para a sua inserção em atividades sociais e que se permitissem seu posicionamento intelectual e a abordagem frente às questões da sociedade. A escrita de autoria feminina, portanto, tem como premissa dar voz às minorias que há tempos tem sido silenciada pelo sistema dominante, substituindo a ideia de “mulher do lar” por aquela que escreve o que sente (COELHO, 1993).

Nessa vertente, a fim de contextualizarmos a escrita de autoria feminina em suas nuances, discorreremos brevemente sobre o

movimento feminista, tratando de suas origens e conceitos com o objetivo de detalhar as contribuições deste, no forjar de uma escrita que ecoa e não se permite calar diante das circunstâncias que a sociedade dominante lhe impõe.

O Feminismo- Considerações de origens e conceitos de criação

A partir da pesquisa bibliográfica realizada, foram encontrados diversos artigos, dissertações e teses que discutem conceitos do movimento feminista. Neste estudo, será utilizado o exposto por Soares (2014), que compreende o movimento como ação política das mulheres que engloba teoria, prática e ética. A autora reconhece as mulheres, historicamente, como sujeitos da transformação de sua própria condição social. Nesse sentido, o feminismo objetiva uma transformação de si mesmo e, a partir daí, os outros em sua forma de pensar e agir para com a maneira em que a sociedade concebe o papel das mulheres.

Trata-se, pois, de um movimento social que preconiza a luta da mulher para com a violência de gênero e pela igualdade de direitos e de condições na sociedade, pontuando que ambos os sexos têm o mesmo direito e as mesmas oportunidades. Por essa ótica, o feminismo não deve ser considerado como um contraposto do machismo, já que enquanto o machismo se define pela exclusão e opressão às mulheres, o feminismo surge como forma de buscar condições igualitárias entre os sexos.

Grande referência nas discussões sobre o feminismo, Simone de Beauvoir (1908-1986), em sua obra “Segundo sexo” (1949) tratou da temática de forma crítica, e discorreu sobre diversos problemas sociais entre os sexos, criticando o casamento, a maternidade como missão feminina, impedindo que a mulher tenha autonomia e independência. Para a autora, a sociedade é definida pela classe mas-

culina, e o “homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. Ela (a mulher) é ines-
sencial perante o essencial que é o homem. O homem é o Sujeito, o
Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 12).

Durante muito tempo a dominação da escrita era principalmente por homens letrados, escritores, cronistas e historiógrafos, implicando em uma ferramenta medidora de poder simbólico em saber narrar e relatar pertencentes apenas ao sexo masculino. Sendo assim, tínhamos uma exclusão e uma dominação de determinadas vozes que fugiam do usual em uma sociedade patriarcal, machista e sexista (CAMARGO; OLIVEIRA, 2015).

Os escritos masculinos serviam como ponte para um afastamento da mulher no fazer literário. Isso se dava pelas representações duplas e pejorativas que se referiam ao feminino nas obras literárias, tínhamos: prostituta x santa, anjo x demônio, bruxa x fada, mãe dedicada x *femme fatale*. Essas representações criam imagens estereotipadas do feminino, em que a imagem da mulher é algo pronto e acabado, singular. A dicotomia entre feminismo e patriarcalismo é fruto de bastante conflito na sociedade. Talvez isso se dê pelo fato de as pessoas tentarem igualar os dois termos, mesmo eles tratando de conceitos contrários (SOARES 2014).

Historicamente, os homens têm uma série de oportunidades e benefícios, enquanto as mulheres são silenciadas e penalizadas por uma questão biológica. Assim, em uma sociedade patriarcal, é claramente definido a hierarquia da família e o centro de poder é regido pelo homem, que controla, determina, organiza e se considera como a figura principal e detém o controle do poder de todos os assuntos que envolvem a família, enquanto os demais membros são oprimidos e silenciados.

Outro fator que vale a pena a discussão é o preconceito histórico de como a sociedade enxerga o movimento feminista. Antes de compreender que este movimento é marcado pelas lutas de mulheres

a fim de combater esse sistema estrutural e ter voz sobre o que acontecia em seu lar, desejavam que esse sistema fosse desfeito e a igualdade de direitos acontecesse, ainda sofreram e sofrem preconceito e, por conseguinte houve a aceitação social.

Embora haja muitas vitórias sociais advindas do movimento, como acesso a uma universidade, a mulher ter uma profissão, participar da política, um forte preconceito ronda a palavra, transformando a imagem de mulher vitoriosa para mal amada, machona, desonrada. Por conta disso, várias mulheres recusaram o título de mulher feminista, muitas vezes por medo de represálias. Afinal, por que um movimento que pede igualdade de direitos ganhou uma fama tão ruim ao longo dos anos?

Pode-se atribuir essa aversão ao pouco conhecimento que a sociedade tem do movimento, devido uma bibliografia limitada em que aborda a história de maneira fragmentada. Atrelado a isso, temos a resistência que os movimentos conduzidos pelas mulheres causavam, destacando o movimento sufragista que reivindicava o direito ao voto, assim elas foram consideradas desordeiras e só causavam tumulto e baderna em suas militâncias.

O movimento feminista trouxe o debate sobre ações polêmicas, provocando divergência de opinião das pessoas. Contudo, as ações de luta contribuíram de forma significativa para o processo de visibilidade da autoria feminina, já que se permitia as mulheres pudessem se manifestar em busca de igualdade de direitos. Mesmo que tais métodos tivessem sido rejeitados e menosprezados pelos homens, eles foram conquistando seu espaço e ganhando leitores, contribuindo para que as poetas tivessem a sua voz ouvida pela sociedade.

Produção literária feminina: desafios e silenciamento.

É nítido o processo de silenciamento que as mulheres sofreram ao longo da história. Esta que se viu historicamente condenada a submissão e repressão, veio lentamente se inserindo em diversos caminhos, adentrando ao espaço da produção literária, expondo a sua voz, sua linguagem, seu discurso, construindo textos que tinham como base as suas próprias experiências e o compartilhamento do seu mundo. Mesmo disfarçadas com seus pseudônimos, elas buscaram formas para subverter essa situação e/ou resistir, transformando o silêncio em uma ferramenta de luta a favor de si próprias. A voz feminina circulou pelas cidades, trazendo consigo insinuações boas e ruins, que contribuíram de forma positiva e negativa a reputação das mesmas.

A escrita de autoria feminina tem buscado quebrar as barreiras do silêncio por meio de um ambiente autônomo na literatura, a fim de que a figura feminina tenha condições de manifestar seus sentimentos a partir de um ponto de vista de um sujeito dono de si, com anseios e sonhos próprios e com voz e atitudes que as singularizam. Assim é preciso que a mulher escreva sobre a mulher e as chame para a escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram afastadas de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. (FIGUEIREDO, 2020, p. 72)

Nessa vertente, um dos grandes desafios da escrita de autoria feminina, julgada pela crítica, é a autoafirmação como obra de relevância. Questões quanto ao cânone, apesar de estarmos vivenciando uma produção contemporânea ainda são discussão. Dessa forma, quando paramos para pensar na literatura de modo geral e nos lembramos de autores como Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Amado, Lima Barreto, Rousseau, Gabriel Garcia Marquez, percebemos que no cânone literário prevalece em sua maioria sendo do sexo masculino. Diante disso, podemos formular alguns pensamentos em

relação ao cânone, fazendo ligação com o esquecimento para com as mulheres e ao fato de descredibilizar aquilo que é produzido por elas.

Sob esse olhar, Calvino (1993, p. 11) considera que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Assim sendo, será que essa minoria de mulheres que têm os seus escritos considerados cânones está associada ao fato delas ainda não terem muito a dizer ou que aquilo que foi dito não é bom o suficiente para alcançar totalmente a preferência do leitor? Também é possível atribuir ao preconceito velado que ainda pode estar instaurado no ser humano?

Questionamentos como os acima citados podem ser respondidos a partir da associação ao fato de uma construção desigual decorrente do gênero a respeito do cânone literário, atrelado a uma condição historicamente e hierarquicamente construída de uma relação de maior poder existente entre homens e mulheres. Ademais, para receber o *status* de literário, a escrita feminina precisaria se adequar a um cânone que foi construído e baseado em preceitos e convicções masculinas, ou seja, a mulher tinha que escrever como um homem escrevia para estar “apta” a concorrer com a escrita masculina vigente. Diante disso, podemos atribuir que a partir de então os escritos das mulheres assumiram um papel de confissão e desabafo.

Outro fator que é relevante destacar foram os empecilhos com os quais as mulheres tiveram que superar a fim de participarem como membros da Academia Brasileira de Letras (ABL). A Instituição fundada em 1897 teve em sua constituição por muitos anos membros predominantemente do sexo masculino, ainda que se tivessem relatos apontando para a presença de mulheres com grande relevância cultural, como Júlia Lopes de Almeida, conhecida pela sua vasta produção de romances, teatro, literatura infantil e uma participação ativa em jornais, se fez presente. Tais relatos retratados contribuem para a perpetuação de uma ideia que apenas quem sabia ou tinha escritas pertinentes eram os homens.

Sabe-se que as mulheres sempre escreveram, no entanto, muitos escritos permanecem fechados e/ou engavetados, ou foram enterrados com suas escritoras. Lygia Fagundes Telles conta que isso aconteceu com uma tia da família, que escreveu vários poemas, fechada em seu quarto e seu avô considerava aquilo uma bobagem. “Escrevia os poemas fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou meio desconfiado e fez o seu discurso: “umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!” (TELLES, 2010, p 110). Ela entendeu, fechou os papéis a sete chaves e pediu que fossem colocados em seu caixão.

Apesar das mulheres terem passado por momentos em que não era permitido que sua voz fosse socialmente ativa, elas sempre ocuparam posição de destaque na literatura. Infelizmente esse destaque, num primeiro momento, foi pelas personagens que ocupavam em grandes obras do cânone literário, muitas vezes protagonistas dos livros de autoria masculina, de grandes obras conhecidas mundialmente, sendo personagens como *A Moreninha*, de Joaquim Manuel Mamedo, *Iracema*, *Senhora*, *Lucíola*, todas de José de Alencar, entre tantas outras mulheres que eram caracterizadas e representadas pela voz dos homens.

Ao longo do processo de escrita feminina a evolução acontece. As mulheres passaram por uma transformação de pensamentos e convicções e foi possível perceber, por meio de seus escritos, o surgimento de um pensamento crítico sobre si, sobre a condição feminina da época, tendendo a desvelar condições no âmbito social e cultural que estavam ultrapassadas.

Júlia Lopes de Almeida validou essa evolução da escrita feminina em seu texto *Ânsia Eterna* (1903), que evidencia marcas de mudança no pensamento da mulher escritora. Durante o texto, a autora deixa transparecer claramente a sua angústia e da visibilidade a forma como as mulheres são vistas na condição de escritora literária.

O texto demonstra a insatisfação da autora com a sua própria escrita, pois percebemos traços de autocrítica associado a um ideal de escrita quando comparado a textos masculinos.

Por isto: o que não quero é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe n'alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; [...] Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; (ALMEIDA, 1903, p. 1-2).

Tempos mais tarde, percebemos uma revolução no mundo da escrita literária, tratando-se da autoria feminina. As mulheres passaram de submissas para donas de suas próprias linhas escritas. As autoras passaram a questionar sua situação, não aceitar e lutar por determinados padrões impostos. A representação e a autonomia feminina foram expressas em seus livros a partir de um novo ponto de vista, com olhares que fizeram a diferença e balançaram os pensamentos da sociedade da época.

Nessa época, grandes nomes como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinón, e diversas outras, se fizeram presentes em grandes espaços, de grande importância na representação de personagens, em sua maioria femininas, que podiam até ocupar espaços domésticos, mas que questionavam esse espaço e despertava o interesse de dominar outros dentro da sociedade.

A autoria feminina, de modo geral, possui uma escrita que brinca entre escrever sutilmente seus sentimentos e pensamentos a uma escrita maliciosa que mescla a sua condição de ser mulher com fazer literatura. Desse modo, a mulher escreve em meio a um contexto de ironia e múltiplos significados entre o que realmente é, o que se quer dizer e o que parece. A escrita feminina, em muitos casos, baseia-se em características próprias que narram situações relacionadas com o seu

cotidiano, e assim a sua escrita é mergulhada em sua própria condição. Enfim, a mulher tem a facilidade de exprimir seus sentimentos por meio de palavras, transparecendo exatidão ao leitor.

Após as discussões levantadas em torno da aceitação ou não de obras de autoria feminina, cabe-nos contextualizar a importância histórica dessa produção, bem como esta vem se mantendo viva mesmo sob percalços especialmente as produzidas, historicamente, em Mato Grosso. A escrita feminina em Mato Grosso, historicamente foi silenciada e mesmo sob o silenciamento imposto, algumas vozes reverberam contra o sistema, como as das professoras Maria Dimpina Lobo Duarte e a Vera Iolanda Randazzo e às poetisas Maria de Arruda Mülher e Amália Verlangieri. (PIMENTEL; SANTORE, 2019), que mesmo cheias de barreiras, tentavam em meio ao silenciamento trazer um protagonismo à literatura mato-grossense.

Nessa ótica em Mato Grosso, vencendo a barreira do tempo e do patriarcado, os textos iterários de autoria feminina tem tido uma ótima aceitação e reconhecimento pelos leitores e pela crítica. Apesar disso ainda existe bastante espaço para ser conquistado e muito talento feminino para ser anunciado e reconhecido na sociedade preconceituosa quando associado a escrita de autoria feminina.

Escrita de Autoria feminina: Literatura como voz de resiliência e protagonismo

É notório que as mulheres participaram da produção histórica e literária da humanidade, contudo, infelizmente, isso aconteceu pela “porta dos fundos” (TEDESCHI, 2016, p. 154). Esse fato atrela-se ao discurso de improdutividade ou de pouca relevância dado aos escritos produzidos por essas mulheres que fundamentaram o imaginário social da história, bem como em certos contextos a mulher era representada como seres do silêncio, seres que não tinham

a capacidade de discorrer sobre assuntos que despertam algum interesse ao leitor, caracterizando o silêncio como um atributo feminino (COELHO, 1993).

A partir do século XVIII, as mulheres passaram a ter o direito da escrita, concedido, é claro, pela comunidade masculina. Entretanto, esses escritos tinham a regra que seus registros não podiam ferir a moral e os bons costumes. Sendo assim, elas podiam escrever sobre receitas diversas ou relatar como manter a casa em ordem, dentro do código patriarcal, endossando os valores da cultura pregada pelo sexo oposto. Todavia, a partir daí elas foram adentrando o universo da escrita e se rebelando a escrever o que consideravam relevantes.

Dessa forma, a produção literária feminina só avançou a partir do século XIX, com o avanço das impressões de livros e consequentemente o avanço do mercado editorial. Diante disso, obtivesse a conquista de novos leitores, e principalmente mulheres. Assim, houve um fácil acesso desse público aos livros, bem como o acesso de escritoras ao mundo das letras. Apesar disso, o universo feminino ainda permanecia perseguido pela censura declarada do universo masculino, que considerava a escrita feminina como mais um capricho e ainda uma ameaça à ordem e aos bons costumes.

A literatura de autoria feminina tinha características particulares em suas linhas, que dificilmente poderiam ter um público leitor diferente. Durante o século XIX a mulher tinha como objetivo retratar com a sua escrita a nação, porém de acordo com a sua condição vivenciada naquele século que era de dona de casa. Atribuído a restos do colonialismo, o Brasil possuía alguns entraves no âmbito educacional e social que não permitia que a mulher tivesse liberdade. Enquanto as mulheres europeias, por exemplo, se comunicavam com as amigas por meio de cartas que circulavam nos salões de beleza, a mulher brasileira estava fechada em casa, vivendo a vida das senhoras de fazenda., ou por muitas vezes esquecida e, consequentemente, com um acesso documental restrito ou muitas

vezes inexistente. E isso contribuiu negativamente para um desrespeito da escrita feminina.

As narrativas de autoria feminina foram se expondo como um bloco literário que se opunha às regras cotidianas. Levando em consideração como ponto de partida a perspectiva sociocultural da mulher e a identificação com o pensamento feminista, revela suas identidades de posturas femininas, exaltando a saída da mulher da obscuridade e do silenciamento, tornando-a sujeito de si (WALKER, 2015).

O cenário opressor para as mulheres começou a mudar na literatura brasileira a partir das narrativas de Machado de Assis. Em suas obras, surgiram personagens mais elaboradas, dotadas de desejos, sentimentos e inteligência, características que fugiam dos padrões de submissão e silenciamento da época. Partindo das personagens femininas, surgiram as mulheres escritoras, que com seus feitos revolucionaram a sociedade. Vale ressaltar que o processo de reconhecimento das obras e dos escritos das mulheres é algo contínuo e ininterrupto, onde a mulher deve constantemente lutar pelo seu espaço e para ser ouvida (ESSER, 2014).

Embora seja notório que ainda existem obstáculos na busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres em vários aspectos, destacamos o processo de autoria, destacamos várias conquistas. Para isso, mulheres se juntam e somam forças, por meio de grupos de estudos, leituras, escritas, formando uma rede de apoio, trabalhando em conjunto, compartilhando ideias, divulgando as obras umas das outras, informações sobre o mercado literário e individual. Tudo isso se faz necessário a fim de possibilitar e divulgar os anseios, pensamentos, sentimentos e emoções de uma minoria, que reivindica a sua liberdade e a sua voz.

Escrita Feminina em Mato Grosso: memórias de um passado presente.

A escrita feminina, por séculos, passou por um processo de silenciamento. A presença da mulher na literatura em Mato Grosso não aconteceu de forma diferente do que aconteceu em todo Brasil, contada de maneira parcial, por meio de pesquisas realizadas por homens. As pesquisas feitas por mulheres revelam que os escritos não publicados eram bastante numerosos, porém eles ficaram engavetados e pouco conhecidos pela sociedade (WALKER, 2013). Sendo assim, é possível ver um descompasso verificado na produção de homens e mulheres no Estado. Talvez isso se deve pelo processo tardio de escolarização da mulher, bem como a uma maior divulgação dos escritos masculinos na sociedade.

As mulheres raras vezes se faziam presentes em jornais e revistas da época, e quando apareciam era para escrever cartas de esclarecimentos de cunho familiar, entre eles questões relacionadas a heranças, ou agradecimentos pelos pêsames recebidos pela morte do marido. A escritora e pesquisadora Marli Walker (2013) cita as análises de Nelly Novaes Coelho (1993) ao fazer observação a respeito do tema. Segundo a pesquisadora, “o número de mulheres que atuaram e escreveram nos tempos do Brasil Império e, no caso do Mato Grosso, até o início da República, é muito maior do que as nossas histórias da literatura registraram [...]”. (WALKER, 2013 p. 17)

Superando as páginas dos periódicos, a escrita feminina em Mato Grosso, recebe visibilidade a partir dos livros de Maria da Glória Pereira Leite, mais conhecida como Baronesa de Villa Maria, Maria do Carmo de Mello Rego e Leopoldina Tavares Portocarrero. Um dos fatores responsáveis para a consolidação da escrita literária em Mato Grosso, mas especificamente da escrita de autoria feminina, foi além dos fatores de oficialização da imprensa e impressão de periódicos, a instalação, em 1910, da Escola de Normal de Mato Grosso

que passou a oferecer estudos a mulher, foi a criação do Grêmio Literário Júlia Lopes, que tinha como objetivo fomentar a cultura e outras atividades sociais, educativas, políticas e assistencialistas para as mulheres na região.”. (NADAF, 2004)

A Violeta foi uma revista de mulher para mulher, em que a maioria da sua produção falava direta e especificamente a mulher, sendo a mulher-esposa, a mulher-mãe, a mulher-namorada, a mulher-filha, a mulher-moça, a mulher-educadora, a mulher-estudante, a mulher-funcionária pública e a mulher-profissional liberar (NADAF, 2004). Os textos pertencentes a revista eram escritos que expressavam os sentimentos da mulher de verdade, simples, sonhadora ou não, donas-de-casa que utilizavam a pena e o papel muito além de informar o restante das mulheres, mas de soltar a voz que viveu silenciada por muito tempo.

Em torno de *A Violeta* e do Grêmio Literário Júlia Lopes, um grupo de mulheres destacam-se na produção de escritos literários e na literatura de Mato Grosso. Temos elas: Amélia Lobo, Ana Luiza Prado, Benilde Moura, Maria Santos Costa, Arlinda Pessoa Morbeck, dentre outras. Na prosa, temos Maria Dimpina Lobo Duarte e Vera Iolanda Randazzo, como figuras de destaque.

Na prosa feminina mato-grossense de Vera há uma busca de desmistificar toda uma visão patriarcal presente na época, em que a mulher seria o “outro do herói” e não o herói propriamente dito. No centro das tramas da autora, havia mulheres com braços fortes, na luta pela sua sobrevivência e dos seus, mulheres solteiras, viúvas, mulheres de luta, mesmo que fosse uma luta alienada, sem solução (NADAF, 2004). A literatura mato-grossense teve que esperar por duas décadas para contemplar esse gênero. Tivemos como destaque na estreia e consolidação desse gênero Tereza Albues e Hilda Magalhães.

Na poesia feminina de Mato Grosso, na segunda metade do século XX, geraram bons resultados com uma estética própria, individual, de tendências estruturais e temáticas variadas as autoras,

como Marilza Ribeiro, Lucinda Persona e Luciene de Carvalho. O estudo da pesquisadora Marli Walker (2015) é uma guisa segura para os estudos da literatura em Mato Grosso, contamos ele neste trabalho. Podemos listar também no ramo da poesia, bem como dar destaque a Marta Helena Cocco, que se caracteriza por uma poética de frases curtas, rápidas na forma (estrutura), mas de longa duração no tocante ao tema. São temas do cotidiano das pessoas e por conta disso as ideias da obra permanecem no pensamento do leitor.

No romance, tivemos como destaque os nomes de Tereza Albues e Hilda Magalhães. Tereza Albues publicou os romances *Pedra Canga*, *Chapada da palma roxa*, *A travessia dos semprevivos* e entre outros. Em todos os seus romances, tem-se como fio condutor o regionalismo mágico, baseado em um misticismo. Quanto a Hilda, temos como obras escritas alguns romances, dentre eles *Estranhos da noite* e *Herança*. A autora publicou esses romances que compartilham de questionamentos existenciais por parte dos personagens, misturando forma e conteúdo, trazendo uma escrita inovadora para a época.

Sendo assim, as autoras colaboraram para a escrita de uma prosa memorialista, centrada na valorização de aspectos diversos da região, como um povo cuiabano com relatos alegres, divertidos, apresentando uma nostalgia no desenrolar dos fatos, mesclando entre uma saudade, ora uma lição da vida dura e das tristezas superada do povo da região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida da mulher sempre foi representada na literatura, no entanto, em alguns momentos com pouca evidência. Percebe-se, pois, que a historicidade, é de luta, resiliência e protagonismo. Muito embora a literatura como arte, abrange questões muito mais amplas do que as de gênero, o processo histórico da inserção da escrita de autoria feminina em um ambiente dominado pela ótica masculina, é

surpreendente. Afinal, a representatividade da mulher era posta sob a perspectiva do homem e, quem conta algo do outro nunca consegue representar na totalidade e com fidelidade, já que as convicções e crenças do homem foram misturadas aos fatos reais, tomando mais, ou menos relevância os fatos mais significativos. O patriarcalismo contribuiu para uma história de opressão e silenciamento feminino, com histórias contadas a partir de machismo e submissão.

A escrita da mulher rompeu paradigmas estruturais já enraizados. Sendo assim, o cenário da autoria feminina, apesar de ainda ter grandes desafios, pode ser considerado as mudanças positivas que sofreu. O número de autoras tem crescido nos últimos tempos nas editoras pelo Brasil, ainda que a soberania difundida pelo patriarcalismo seja altamente capaz de inibir o processo.

O posicionamento feminino advindo do processo de escrita proporcionou que a mulher conseguisse expressar o seu sentimento frente aos temas sociais, utilizando a sua literatura como um mecanismo de desenvolvimento da criticidade e da reflexão, ressaltando o caráter humanizador da literatura, quando proporciona que o leitor reflita sobre o que leu e associe com as situações cotidianas.

Portanto, ainda que haja a existência de obstáculos na busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, as mulheres continuam se fortalecendo e evidenciando sua escrita no que tange a literatura. E, pela força de vontade demonstrada ao longo dos séculos, a escrita da mulher continuará se sobressaindo frente ao sistema dominante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Trad.: Maria Helena Kühner. 4 ^aed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2003
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução

- Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. Ciência e cultura. São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- CASTRO, Mary G.; LAVINAS, Lena. Do feminino ao gênero: a construção de um objeto. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. Uma questão de gênero. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.
- ESSER, Débora Cristina. Literatura de autoria feminina - mulheres em cena, na história e na memória. Revista Línguas e Letras, Unioeste, v. 15, n. 30, 2014.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- NADAF, Yasmin Jamil. Presença de mulher. Ensaios. Rio de Janeiro: Lidor, 2004. 130p.
- PERROT, Michele. As mulheres ou os silêncios da história. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.
- QUEIROZ, Vera. Crítica literária e estratégias de gênero / Vera Queiroz. — Niterói : EDUFF, 1997.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na História das mulheres. Revista Raído, Dourados, v. 10, n. 21, p. 153-164, 2016. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217/2737>. Acesso em: 12 maio de 2023.

CAPÍTULO 05

EMOÇÕES NO CONTO TCHAU DE LYGIA BOJUNGA

Rosangela Queiroz Garcia Leite Nogueira e
Epaminondas de Matos Magalhães

Apresentação

O Conto *Tchau* (1984) faz parte do primeiro capítulo de um livro escrito por Lygia Bojunga. A obra, intitulada com o mesmo nome – *Tchau* –, é composta por quatros Contos, a saber, *Tchau*; *O bife e a pipoca*; *A troca e a tarefa* e *Lá no mar*, cujas narrativas transitam por diversas emoções e sentimentos comuns a todos nós.

Em 1985, *Tchau* conquistou o prêmio *O melhor para jovem*, pela FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e, logo em seguida (1987), a obra foi escolhida para integrar a seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique, sendo, em seguida, em 2004, coroada com o Prêmio Memorial de *Astrid Lindgren*¹.

As premiações testificam a qualidade estética e estrutural de sua obra, que agrada crianças, jovens e adultos, e, por seu nível de criação, oportuniza aos leitores múltiplas possibilidades de interpretação.

Podemos perceber que o título tematiza uma despedida como não definitiva, cujo significado pode representar um “até logo”, “até a vista”, “tchau, agora preciso ir embora”, cujo enredo é constituído por seis curtos capítulos, assim intitulados: *O buquê*; *Na beira do mar*; *No sofá da sala*; *Na mesa do botequim*; *A mala* e *O pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro*.

Tendo como personagens: a Mãe, que “revela-se ao leitor através das complexidades, perplexidades, impulsos e ambiguidades de seu mundo interior (...), e pelo seu comportamento psicológico profundo” Coelho (1984.p,52), e o Pai, músico, que busca na bebida

¹ É um prémio literário criado em 2002 e concedido anualmente pelo Governo Sueco através do Conselho Nacional da Cultura (*Statens kulturråd*). Este prémio – vulgarmente designado por **Prémio Alma** (*Almapriset*) – é no valor de 5 milhões de coroas suecas (cerca de 520 mil euros), e é concedido anualmente a um escritor ou ilustrador de literatura infantil.

forças para enfrentar o conflito da separação. Rebeca, a filha, que “já está ficando uma mocinha”, cujo nome vem do hebraico *Ribhqah*, que, literalmente, significa união, aquela que une, e Donatelo, o filho pequeno, nome de origem italiana que significa presente, além de grego Nikos, enamorado da Mãe, cujo, nome significa vitorioso.

A narrativa é estruturada com fatos e situações que surgem na trama em um curto espaço de tempo, história que, segundo as reflexões de Coelho (1984), observa “ao movimento do pensamento e à sucessão das palavras que se manifestam linearmente, durante determinado tempo” (COELHO.1984, p.53).

Conforme as reflexões da autora, observamos que a narrativa apresenta situações ou fatos que se manifestam linearmente durante um determinado tempo cronológico, o tempo do relógio ou histórico, momento em que a existência decorre, e o tempo psicológico, que retrata a vivência subjetiva dos personagens (COELHO.1984, p. 54-55).

E ainda podemos observar, nos estudos da autora (1984, p. 47), que o narrador enuncia a efábulaçāo em “terceira pessoa, configurando-se, assim, como narrador onisciente, se mantendo de fora dos fatos que estão sendo narrados, permanecendo no exterior, sem penetrar na subjetividade das personagens”.

Dessa forma, o narrador traz a **história** de uma família burguesa que se desfaz com a instalação de um triângulo amoroso incommon para a sociedade da década de 80, porquanto a trama envolve uma separação em que a Mãe, movida pelo sentimento de paixão, abandona seu lar, deixando para traz o marido (músico) e a filha, Rebeca, que se aproximava da adolescência, além de Donatelo, uma criança pequena, para unir-se a outro homem, fora do Brasil.

A separação é vista sob a ótica feminina, ou seja, pela personagem Rebeca, a qual é vista pelos pais como uma adulta. É através de Rebeca que o leitor toma conhecimento do sofrimento do casal, cuja relação foi se consumindo com o tempo. O olhar da menina Rebeca

direciona o leitor para um sentimento de perda, de dor, de inconformidade, de impotência. No entanto, Rebeca se apodera de forças, esperança e coragem para enfrentar o conflito vivido pelos pais.

Nos mostra Yunes (2019, p.150-160), em seu texto *Ultraspasando os limites do infantil*, na obra *Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*, que o “adultecimento” é caracterizado em algumas obras de Bojunga”, e que alguns personagens tiveram um “crescimento antecipado, como frutas amadurecidas à força”, como é o caso da protagonista Rebeca. E complementa a autora, assinalando que “crianças ou adolescentes se movem no mundo dos adultos, um mundo onde nem sempre se pode vislumbrar uma perspectiva de esperança”.

Com efeito, observamos que a narrativa é carregada de oscilantes emoções e sentimentos positivos e negativos intrínsecos a todo ser humano, tais como paixão, solidão, felicidade, abandono, amor, raiva, mágoa, aborrecimento, medo, afeto, carinho, ansiedade e tensão, cujos protagonistas buscam uma introspeção de seus sentimentos, com o intuito de agir de forma singular na busca de solucionar os conflitos familiares vivenciados na narrativa, que, aliás, despertam, naquele que lê, múltiplos sentimentos, bem como conhecimentos, experiências e imaginação a serviço de desconstruir e construir significados que nos tocam. Percebemos que, ao tratar de problemas do ser consigo mesmo e com o mundo, o enredo escapa do convencional.

Cenas da trama

A primeira cena do Conto, *O buquê*, surge com o som da campainha tocando e Rebeca atendendo. Surpreendendo-se com a beleza do buquê, grita: – “Mãe! – Chegou flor pra você” (...). Em seguida, a Mãe vem correndo da cozinha para pegar o buquê, sendo que Rebeca tenta sem sucesso ler o cartão, já que estava escrito em outro idioma. Rebeca, então, lembra-se da voz estrangeira que ligava para a Mãe, passando,

assim, sem tirar os olhos da Mãe, a perceber o seu mundo interior e exterior por meio dos sentimentos e afeição evidenciados pela Mãe, que se mostrava nervosa, encabulada e, de repente, mais bonita”.

A cena em testilha evidencia o momento do surgimento do conflito, metaforizando a entrada de outro homem na vida da Mãe. O homem é representado pelas flores, já que a elas a Mãe abraça e dá atenção, sem conseguir encarar os olhos da filha, reação que pode configurar um sentimento de culpa. Vimos no programa Filosofando o cotidiano - Café Filosófico da Universidade Federal de Juiz de Fora (2006), que a culpa pode ser considerada uma “desordem e transgressão de uma norma ou pauta social” (...) culpa como acusação, “autoacusação e autocondenação pela consciência, que se volta sobre si mesma” (Ricoeur).

Na cena, a Mãe é apresentada ao leitor, a partir de seus sentimentos, como nervosa, encabulada, contemplativa, que predizem o teor dos questionamentos de Rebeca: aquilo que se configura “em outra língua”, numa “voz estrangeira”, que retira a mãe de seu lugar costumeiro. Um estrangeiro que surge aparentemente do nada e destrutura o estabelecido, produzindo em Rebeca um sentimento de estranhamento.

Na **segunda cena** - *Na beira do mar* - Mãe e filha saem para fazer compras e, na volta, andando à beira do mar, decidem se sentar. A Mãe, pensativa, contempla intensamente a imensidão do mar, como se estivesse buscando forças, tranquilidade, liberdade, nas ondas do mar, em busca de novos horizontes.

Nesse contexto, Rebeca brinca de fazer castelo, o que, para Ferreira (2000, p. 90) *apud* Freud “a criança brinca, não porque não sabe falar, mas brinca porque deseja, e é através desse brincar que ela rearranja as situações de seu mundo, numa nova ordem, vislumbrando o desejo que não vai ser satisfeito, e transforma a realidade penosa”.

A Mãe, ainda olhando para o mar, se encoraja e despeja suas intenções de rompimento familiar a Rebeca, dizendo a ela:

eu vou me separar do pai: não tá dando mais para a gente viver junto. Neste último ano tudo ficou tão ruim entre o pai e eu. Eu sei que ele sempre teve paixão por música, eu já conheci ele assim. Mas, desde que o Donatelo nasceu que ele só vive às voltas com aquele violino! É só tocar, estudar, compor, ensaiar; ele me deixou sozinha demais (Bojunga, 2019, p. 24).

A Mãe, embora confusa e sem saber como falar, relata à filha seus sentimentos e suas intenções. Rebeca, que está ficando mocinha, ouve assustada e busca convencer a Mãe, que se ajoelha frente à filha, agarrando suas mãos e confessando que, no passado, mesmo diante das dificuldades financeiras, era feliz e que obteve uma união construída com amor e felicidade por muitos anos.

Porém, ultimamente, conta a Mãe, as brigas são constantes, expressando, ainda, que passou a se “sentir sozinha”, solitária, tal como traz Bojunga na capa do Tchau, “A solitária”, do pintor norueguês *Edvard Munch*, que mostra uma mulher de costas “com um cinto prendendo uma cabeleira vigorosa numa cintura delicada” (...) com um mar à sua frente, “e com um olhar que mesmo a gente não vendo, a gente vê perdido no horizonte” (BOJUNGA 2019, p.12).

Assim, a personagem Mãe, solitária, se conduz “olhando pro mar e mais nada”. A propósito, segundo o dicionário de símbolos, o mar simboliza a dinâmica da vida (...), um estado transitório entre as possibilidades e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão (...). Chevalier; Cheerbrant (1989, p. 592) *apud* Silva (2009, p.144).

Observamos, na cena em tela, que é no mar que a personagem Mãe, carregada de sentimentos oceânicos, busca ilustrar à menina Rebeca a profunda paixão que sente pelo enamorado, bem como a força exercida por esse sentimento avassalador, que a leva à condição de submissão. E relata a Mãe:

se ele me diz que vem te encontrar comigo, mesmo não querendo, eu vou; se ele fala que quer me abraçar, mesmo achando que eu não devo, eu deixo (...) sempre sonhando com ele; e de noite eu fico acordada, só pensando, pensando nele. Ele diz eu gosto do teu cabelo é solto, eu digo é justo como eu não gosto, e é só ir dizendo isso pra eu já ir soltando o cabelo (...). Ele me disse que vai voltar pra terra dele e me levar junto com ele, eu disse logo eu não vou! sabendo tão bem aqui dentro que não querendo, não podendo, não devendo, é só ele me levar que eu vou (Bojunga, 2019, p. 26-27).

Observa-se que a personagem Mãe “revela ao leitor um comportamento psicológico profundo, sendo atingida pela autora em seu ser existencial” (Coelho, 1984). Assim, revela à filha emoções/ sentimentos contraditórios e conflitantes dentro de si, fazendo-a agir conforme a cultura patriarcal, em que a mulher se subjuga ao homem, a ele submetendo suas vontades e escolhas.

E o que era uma suspeita se concretiza: o envolvimento amoroso da Mãe com um outro homem, aquilo que havia evidenciado na cena do buquê. Rebeca aparentava ter uma visão romântica do casamento, ou, por imaturidade, não enxergava o desgaste do relacionamento conjugal dos pais.

É na beira do mar, e por meio dos relatos da Mãe, que a menina Rebeca descobre o que é paixão, bem como a falta e o desamparo, sentindo seu mundo ruir diante da imagem da Mãe, que lhe diz estar completamente sem controle de si, pois têm ciência de que a paixão que sente por Nikos deserta sentimentos de desespero, inquietação, atração e impulsividade.

Em um ato de desespero, a Mãe, movida pela paixão que “nunca! Nunca tinha sentido antes”, ajoelha-se diante de Rebeca, agarrando-lhe as mãos, com o propósito de que a filha entenda e compreenda seus sentimentos, e logo diz: “(...) quando conheci seu pai eu fui gostando cada dia mais um pouco dele (...), a gente construiu na calma um amor gostoso e foi feliz uma porção de anos”.

E, em seguida, a Mãe anuncia a paixão por outro homem e o desejo de deixar a família. Assim, Rebeca toma conhecimento do que está acontecendo em sua família, embora fique abalada com o impacto da notícia, que, certamente, “desordenara” sua família, vendo-se forçada a encarar a situação de frente, alternando sentimentos de dor, de compreensão e de esperança, momento em que discute com a Mãe, tentando demovê-la do intuito de abandonar a família.

Na Cena, Bojunga demonstra que, por mais sensível que sejam os sentimentos da Mãe, de paixão, de amor e desamor vividos na ficção, a verdade sobre a separação, a decisão de ir embora em nome da paixão não foi omitida à filha, mesmo se tratando de uma pré-adolescente, que ouve tudo com espanto e, de forma empática, procura sentir as dificuldades e os sentimentos das palavras da Mãe, demonstrando, assim, maturidade emocional.

A **Terceira Cena** acontece quando o Pai é comunicado da relação extraconjugal da Mãe e de sua decisão de partir. É tarde da noite, Rebeca ouve sua Mãe chorando, corre para sala e avista-a jogada no sofá.

Quando seu Pai adentra na sala, que estava escura, Rebeca se esconde atrás do sofá e escuta seu Pai, que, com voz e sentimento de raiva e mágoa, já que a Mãe estava abandonando a família, diz à mulher que, caso não leve consigo os filhos, jamais permitirá que os volte a ver, alegando, ainda, que a lei estará do lado dele, por conta do abandono do lar, intimando a Mãe a fazer a escolha, entre o amante ou as crianças.

Rebeca, escondida atrás do sofá, testemunha o confronto entre os pais e presencia o desespero paterno diante da decisão da Mãe. Rebeca percebe que o Pai usa os filhos na tentativa de segurá-la, impondo-lhe o medo de jamais voltar a ver os filhos. Rebeca não reconhece esse pai, pois nunca o ouviu falar naquele tom, descontrolado, enraivecido e, ao mesmo tempo, desamparado.

Emoções/sentimentos de medo, de tristeza e de rejeição, pri-

vação emocional são conotados pela escuridão do ambiente, pois era tarde da noite, como também pelas duras palavras do Pai, que, nutrido pelo sentimento de raiva e mágoa, insistia em dizer que a Mãe estava abandonando a família e os filhos.

É na sala, *No sofá da sala*, que a trama demonstra que ambos rejeitavam ficar com os filhos, porquanto o Pai também abria mão dos filhos para a Mãe levar, mas ela, a Mãe, não os queria, recusando-se a levá-los consigo.

Já, a **quarta cena** – *Na mesa do botequim* – começa com Rebeca descendo do ônibus e voltando para casa, lambendo um sorvete, quando avista seu pai sentado no fundo do botequim da esquina. O pai a chama para sentar-se, olha profundamente para filha e, percebendo o quanto Rebeca é parecida com a mãe, forte e decidida, pede-lhe socorro.

Assim, ao ver o Pai afetado pela ruptura do laço conjugal e entregue à paixão pela bebida, decide mediar a relação dos pais e promete: – “Deixa comigo, pai, eu te prometo que eu não deixo a mãe dizer tchau pra gente. – Promete? – Prometo. E agora, para de beber, tá? – Tá” (Bojunga, 2019, p. 35).

A promessa envolve uma salvação para o Pai e para si mesma. Nesse momento, Rebeca rompe com as normas sociais e emocionais esperadas para uma criança e, novamente, tem de amadurecer, dar conselhos a um homem desiludido, que se mostra fraco, sem esperança, sem forças para lutar e buscando na filha uma solução para a permanência de seu casamento.

Na **quinta cena**, em *A mala*, vemos a menina Rebeca, protagonista da trama, agarrar-se à mala da mãe, usando a força física com o intuito de impedi-la de partir, tentativa que se revela inútil. Depois de alguns puxões de mala, olhares e rogativas de Rebeca para a Mãe não partir, ela, em um último apelo, diz: “eu já te pedi tanto, não vai, não. Não vai!! Ao ouvir a filha pedir com insistência, a Mãe, que jura um dia voltar, pede à filha que a perdoe, pois é algo mais

forte do que tudo, dizendo-lhe que precisa ir”.

A Mãe, contradizendo todas as expectativas da sociedade, entrega-se profundamente as emoções/sentimento de paixão, o que faz a desistir da mala, e segue sem nada levar, partindo, assim, abandonando a menina Rebeca, agarrada à mala, o marido e o filho, ainda pequeno, para unir-se ao grego, Nikos, fora do Brasil. Tal atitude nos leva a observar que a Mãe de *Tchau* decide vivenciar novas experiências pessoais e sociais, visto que fora tocada por uma paixão avassaladora, ou seja, um amor que, dominante, a levou à condição de submissão.

Tais elementos a encorajaram de partir em meio a uma cena marcante e comovente, dizendo apenas um tchau, deixando a mala, representando um frágil penhor de um hipotético retorno, pois tchau representa um curto espaço de tempo de distanciamento entre as pessoas, diferentemente do adeus, que dá uma sensação de ser para sempre.

Na narrativa, Lygia Bojunga nos faz lembrar que os sentimentos femininos não se restringem à maternidade, demonstrando que a criança tem sua própria dinâmica para superar uma eventual separação dos pais, bem como busca estratégias para amenizar o conflito vivido pelos pais, a exemplo do bilhete criado por Rebeca.

Sexta cena - *O pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro*, que traz um pedido de desculpas de Rebeca por não ter cumprido a promessa de fazer a Mãe ficar, mas que permanece esperançosa, pois a mala havia ficado, entendendo que, sem a mala, sem roupa para se trocar, sem escova de dente, a Mãe não conseguirá ficar longe por muito tempo, pois parte dela ainda estava ali, no quarto do pai.

Considerações finais

As cenas da trama retratadas na obra em testilha nos trazem uma literatura expressiva que mergulha em um conflito de domínio familiar com o intuito de refletir sobre um contexto vivido na sociedade vigente, cuja história apresenta desentendimentos que levam ao rompimento matrimonial, desencadeada pela decisão da Mãe. O Conto retratado na obra nos oferece uma abordagem impactante e profunda sobre as complexidades das relações familiares, levando os leitores a refletirem sobre questões que permeiam suas próprias vidas e as sociedades em que vivem.

Para tanto, Bojunga destaca personagens que questionam valores pré-estabelecidos, a exemplo da Mãe de *Tchau* que, a priori, vive um conflito interno, entretanto, luta entre suas próprias necessidades femininas – seus desejos carnais – e com a pressão social, com o intuito de conquistar sua própria identidade.

No Conto *Tchau*, podemos perceber fortes emoções e sentimentos que são comuns a todos nós, a exemplo da paixão, cujo ciclo, conforme as reflexões dissertadas no programa Filosofando o Cotidiano - Café Filosófico da Universidade Federal de Juiz de Fora (2006), começa com o estranhamento e, com o tempo, evolui para o ódio, devido à negação mútua na relação amorosa. Esse processo desencadeia insatisfação e cobranças, resultando mudanças de olhares, de modo que aquilo que estava ótimo torna-se estranhamento e angústia.

Como vimos, a Mãe de *Tchau* se permitiu adentrar de olhos vendados no “ciclo da paixão”, trilhando um caminho repleto de surpresas, além de uma sensação peculiar de estranheza e emoções romantizadas, que, quase sempre, com o passar do tempo, dão lugar a novos sentimentos, como arrependimento, insatisfação, angústia, negação e desamor, entre outros.

A narrativa ficcional, diante da realidade da separação de pais,

evidencia a realidade social pouco comum na sociedade estabelecida nos anos 80: a separação dos pais, uma vez que a Mãe, movida pela paixão, abandona o lar para viver com seu novo amor fora do Brasil. Diante desse contexto, Rebeca, a protagonista da história, com tão pouca idade, assume o papel de interlocutora de sua mãe, bem como acolhe seu pai em sua dor. Como podemos perceber, seus pais depositam sobre ela seus conflitos, sonhos e anseios, sendo a ela delegada a solução de problemas do “mundo dos adultos”.

Apesar de sua tenra idade, Rebeca busca entender e dialogar com os pais com o intuito de resolver o conflito vivido naquele contexto, situação essa que coloca um pesado fardo sobre os ombros de Rebeca, que, entretanto, movida pelo amor para com os pais, se põe como mediadora das emoções e guardiã dos segredos em prol da união dos dois.

Podemos dizer que o Conto *Tchau* é uma obra próxima da vida social de nosso cotidiano, que faz de nós, ao mesmo tempo, leitores e participantes da trama. Ademais, o Conto apresenta Rebeca, como tantas outras meninas do século XXI, que, por muitas vezes, assumem a postura de uma pessoa adulta. A menina Rebeca adentra no espírito do amadurecimento, de estratégias movidas pela esperança de reconciliar seus pais, sendo, no entanto, infrutíferas suas interferências.

Nos mostra Yunes (2009, p. 158) que a narrativa de Bojunga, na transição dos anos “70 aos 80, registra o enfrentamento do lado sombrio do comportamento humano, em que as mesquinharias, as intransigências, o egoísmo, a opressão, o ciúme e as paixões desenfreadas comparecem de modo mais visível em suas tramas.

Bojunga, entendendo que o pensamento do jovem leitor se distingue do “adulto, não limita sua obra ao domínio estreito do real, eis que sua ficção não se enquadra na linha do veríssimo. Entretanto, prossegue pelo reino vasto da fantasia, num equilíbrio feliz, capaz de deleitar igualmente leitores jovens e adultos” (SILVA. 2009, p. 136).

As relações sociais e familiares marcam as obras de Bojunga, apresentando uma abordagem que, geralmente, surpreendem o leitor ao desafiar ou romper com o padrão tradicional, desconstruindo estereótipos estabelecidos pela história social das relações humanas, porquanto suas obras legitimam as vivências ou experiências das crianças e adolescentes, retratando-os como seres dialogantes, protagonistas dotados de voz, questionamentos, prazeres, aflições, experiências de mundo e perspectivas próprias do universo infanto-juvenil.

Ainda no dizer de Silva (2009, p.136), a autora tem a “preocupação de oferecer ao leitor um modelo emancipatório de ficção, ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão sobre os hábitos e valores de nossa sociedade”.

Bojunga baseia-se intimamente na perspectiva da criança, assim como observa o mundo a partir dos olhos da criança, a exemplo da menina Rebeca, que é porta-voz principal do discurso, porquanto, mesmo sendo uma criança, passa a ser uma ferramenta de comunicação dos pais, utilizando o diálogo com o intuito de solucionar o conflito familiar por eles vivido.

As reflexões de Eliana Yunes (2009, p. 158) nos mostram que, no Conto *Tchau*, protagonista e leitor não são confortados com a esperança da superação, com a perspectiva de um final feliz. Evidencia a autora (p. 155-157) que, comumente, “a literatura infantil busca protelar o contato da criança com o lado escuro da vida, com sofrimento e a morte”.

Não obstante, Bojunga opta por observar de frente essa temática, trazendo para algumas de suas obras, a exemplo do livro *Tchau* (1984), narrativas que têm como denominador comum a presença da morte simbólica” (...), o que para Bruno Betteheim (1980) *apud* Yunes (2009) “é mais fácil para a criança lidar com os símbolos (nesse caso o abandono da mãe o fim do relacionamento dos pais) do que com a realidade em si”.

Importante salientar que os leitores de Bojunga certamente vão se deparar com uma temática “fracturante”, que provoca separações, rompimentos, divisões ou controvérsias, opiniões divergentes, polemicas e diferentes interpretações na sociedade ou no público leitor, bem como se depararão com “temas nefrágicos, que, aliás, têm sido a marca distinta na ficção da autora” (Yunes 2009, p.161), visto que tratam de assuntos profundos e carregados de emoções entrelaçadas com a vivência humana.

Como podemos ver, o Conto *Tchau* retrata o desmoronamento conjugal da típica família burguesa dos anos 80, ao expor a traição, em especial por parte da mulher, evidenciando o enfrentamento do lado sombrio do comportamento humano, como também a transmissão do papel principal da casa para a filha, que, geralmente, permanecia intrinsecamente nas mãos do pai ou do filho “homem”.

Ademais, podemos observar que Bojunga procura “colocar em xeque” os valores patriarcais difundidos nos setores sociais onde ainda imperava o tradicionalismo, ao retratar a personagem Mãe, do Conto *Tchau* (2019), a Mãe que abandona seu casamento deixando os filhos por se sentir vazia de amor e infeliz.

Nesse cenário, Bojunga procurou desafiar paradigmas, ao atribuir um papel passivo a um personagem masculino. Os papéis convencionais são invertidos, já que a personagem Mãe, dominada pelas suas emoções, abandona seu lar para viver uma intensa paixão, deixando a menina Rebeca, agarrada à mala, o pequeno Donatelo e o seu cônjuge, em busca da “personagem-individualidade” (COELHO, 1984, p.52).

Diante de uma “civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem” (BEAUVOIR, p. 214, 1970), é mais aceitável que o homem abandone a família em busca de um novo amor.

O modelo patriarcal apresenta como figura central o patriarca, ou seja, o “pai”, o chefe da família, detentor do poder, das decisões

sobre a vida dos filhos e da mulher. Nesse sistema, a mulher vive em um contexto social em que reina a imposição de normas sociais que a reprimem, criando um cenário de grande desigualdade de gênero.

Hodiernamente, a temática separação de pais e seus conflitos, comumente abordados na literatura contemporânea, experimenta significativas transformações ideológicas e sociais, elementos que, certamente, contribuíram para as alterações de normas jurídicas que vêm tratando desde a Lei do divórcio (6.515/1977), que, aliás, permitiu uma profunda mudança social no Brasil. Entretanto, em 2010, a Emenda Constitucional 66, também conhecida como “PEC do Divórcio”, eliminou a necessidade de separação judicial e exigências de prazos para a obtenção do divórcio, bem como pôs fim à discussão da culpa pelo fim do casamento, independentemente da causa da dissolução da sociedade conjugal – se com culpa ou sem culpa.

Podemos constatar que tais normas são frutos do amadurecimento da sociedade e do pensamento jurídico, porquanto oportunizaram aos homens e às mulheres uma certa liberdade para estabelecerem ou reconstruírem seus vínculos de afetos conjugais, a exemplo da Mãe do Conto *Tchau* (1984), que, movida pela paixão, deu assas ao direito da liberdade de escolha e teve forças para romper com as crenças limitantes, costumes geracionais, assim como com as opiniões alheias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDO, Marta Yumi. SILVA, Rosa M. Grassioto. Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19338>.
- BEAUVIOR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

- BOJUNGA, Lygia. Tchau. 20. ed. – 1^a . reimpressão – Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2019.
- BRASIL (2010). Emenda Constitucional n.66. 13 de Julho de 2010. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=EMC&numero=66&ano=2010&ato=728cXT61EMVpWTdfe>.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: História – Teoria – Análise.** 3^a. ed. São Paulo: Quíron, 1984.
- FERREIRA, E. A. G. R. **Construindo histórias de leitura: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma “biblioteca vivida”.** 2009. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2009.
- FERREIRA, Tania. **A escrita da Clínica. Psicanálise com crianças.** Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2000.
- PROGRAMAS. **filosofando o cotidiano. café filosófico.** 2006. Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em <https://www.ufjf.br/pensandobem/programas/filosofando-o-cotidiano/cafe-filosofico/2006-2/>
- SILVA. Vera Maria Tiezmann. **Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores e promotores de leitura.** 2^a. Ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.
- YUNES. Eliana, **Ultrapassando os limites dos infantil** em Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores e promotores de leitura. 2^a. Ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

CAPÍTULO 06

AUTONOMIA E TEATRO COMO DESPERTAR PARA A FILOSOFIA NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

Suzely Ferreira da Silva

Ednei de Genaro

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por finalidade discorrer sobre o conceito de autonomia, trazendo reflexões acerca do ensino de arte com a filosofia, visando em seguida aprimorar a compreensão da importância do teatro para o despertar do ato de filosofar e tem por objetivo compreender e expor as possibilidades transformadoras do teatro, uma vez que ele promove questionamentos que abrem caminhos para ajudar na construção da autonomia, significando, em outras coisas, o encontro dos alunos com seus anseios e dúvidas, possibilitando-os a transformarem a si mesmos, guiar-se, e, por conseguinte, o mundo à sua volta.

Considero ainda ser importante destacar que a escolha desse tema surgiu da necessidade de compreender quais as estratégias adotadas pelos professores no ensino da disciplina filosofia, e saber se os mesmos percebem a importância de trabalhar o teatro em sala de aula, como sendo uma estratégia diferenciada para vislumbrar a possibilidades de novas habilidades, especialmente a da expressão diante de público, a partir de experiências com perspectivas e conteúdos filosóficos, abundantes na história do teatro, desde sua gênese na Grécia Antiga, passando por Shakespeare, Samuel Beckett, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Augusto Boal entre outros.

Assim, faz se necessário refletir sobre a importância da interdisciplinaridade como apreensão do humano para o desenvolvimento de uma consciência crítica dos problemas filosóficos e artísticos, tendo como ponto de partida o fato de que os conteúdos da Filosofia não se limitam apenas a uma reprodução de conhecimentos que foram constituídos e encerrados na história; pelo contrário, são produtos de reflexões sobre os feitos, capacidades, criações e dramas da existência humana, sempre passíveis de atualizações e aprendizagens no presente, sendo o teatro, por excelência, operador disso.

A interdisciplinaridade indica uma inter-relação entre duas ou

mais disciplinas, sem que uma sobressaia à outra, mas que se estabeleça uma relação de reciprocidade e colaboração, com o desaparecimento de fronteiras entre as áreas do conhecimento. Desta forma, a partir da mediação com o teatro, busco compreender o ato de filosofar de forma criativa, intensa e dramática.

A Filosofia enquanto disciplina difere das outras que compõem a grade curricular das escolas, pois é a que menos se baliza em um *corpus consensual* – de conhecimentos epistemológicos, circunscritos em fórmulas, leis, diretrizes ou metodologias – a ser transmitido, e também, ainda que empregue e considere importante, não depende de procedimentos empíricos, mas lógicos, para sustentar suas ideias. Seu trabalho essencial é a argumentação lógica, a criação e análise dos conceitos e pensamentos sobre a vida e suas infinitas circunstâncias no mundo. Entretanto, meu objetivo não é colocar a filosofia num posto superior ou inferior às demais disciplinas. Minha demanda caminha na direção de espaços que sejam favoráveis à compreensão da Filosofia como o lugar da argumentação, da liberdade de pensar e se expressar: o palco do teatro.

Quando penso na relevância da investigação, especialmente para o campo da educação, tenho em mente não apenas minhas indagações, mas uma urgência que é a um só tempo, pessoal e acadêmica. A metodologia utilizada para o desenvolvimento do estudo foi a pesquisa bibliográfica.

1 Construindo a Autonomia

Inicio apresentando o conceito de autonomia, por considerá-lo importante para o processo de ensino-aprendizagem.

Etimologicamente a autonomia significa o poder de dar a si a própria lei, autós (por si mesmo) e nomos (lei). Não se entende este poder como algo absoluto e ilimitado, também não se entende como sinônimo de auto-suficiências. Indica uma esfera

particular cuja existência é garantida dentro dos próprios limites que a distinguem do poder dos outros e do poder em geral, mas apesar de ser distinta, não é incompatível com as outras leis. (ZATTI, 2007, p. 12).

A autonomia é alcançada quando adquirimos alto grau de consciência de nossas escolhas, sem ser subsumido à influência de outrem. Assim, estabelecemos um bom uso de nossa capacidade de tomar decisões; em outras palavras, temos um pensamento crítico: refletimos acerca de nós mesmos, o que é certo e o que é errado, bom ou ruim, verdadeiro ou falso. Isso porque, acreditamos, o pensamento deve ser transparente em seu propósito pessoal, em termos de valores, para ter um impacto maior no crescimento pessoal e na integração do aluno, desenvolvendo atitudes positivas e relacionamentos genuínos. A autonomia gera integridade, confiança e respeito, pois parte de comportamentos.

A formação do pensamento crítico garante, pois, uma experiência rica de significados, uma vez que ele possibilita que se reflita sobre si mesmo e sobre os outros, de modo a alcançar práticas efetivas, abrindo-se à transformação da sociedade, caso seja exatamente essa a necessidade.

A autonomia é uma consciência da própria vida. Portanto, o que está em jogo é um “ensinar a pensar”; afinal, antes de tudo, deve-se saber o que pensar e, no caso dos professores, pensar sobre a tarefa de ensinar a seus alunos a pensar, casos contrários cairão em um sistema instrumental, de racionalidade técnico-científica, e moralista. As dimensões ética e política precisam estar no bojo da instituição escolar.

Paulo Freire (1996) destaca que ensinar é mais do que treinar o aluno no desempenho de habilidades, neste caso, ele convida os professores a deixarem a “visão vazia” da realidade e passarem a ter uma visão racional e um conhecimento detalhado, começando pela realidade sociopolítica do seu trabalho na sala de aula.

Em sua análise, Freire (1996) também destaca que “não há

docência sem discência”, pois a educação é vista na relação entre o professor e o aluno, ou seja, dialógica. Segundo Freire (1996), o professor e os alunos são sujeitos ativos no ensino e na aprendizagem. Assim, a prática docente é importante para todos os professores, pois um aprende com o outro.

Para Freire, o uso da linguagem é a essência dessa Pedagogia, pois forma a palavra, o processo básico de consciência do mundo e de si mesmo como pessoa incompleta. Com isso, ressalta-se a necessidade de o professor desenvolver o pensamento crítico dos alunos, e possibilitar que os estudantes percebam que ensinar não é apenas transferir conhecimentos.

A esse respeito, Freire (1996, p. 13) afirma que,

o educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão. Uma de suas tarefas primordiais é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se “aproximar” dos objetos cognoscíveis. E esta rigorosidade metódica não tem nada a ver com o discurso “bancário” meramente transferidor do perfil do objeto ou do conteúdo. É exatamente neste sentido que ensinar não se esgota no “tratamento” do objeto ou do conteúdo, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível.

Portanto, ensinar a pensar exige do professor o compromisso com seus alunos, e primeiro deve-se trabalhar a autonomia, eliminando todas as ideias negativas e superstições, pois para pensar não basta ter uma “reflexão abstrata”. De acordo com Aranha (2002, p. 6),

Para pensar bem, precisamos examinar sobre quais valores se fundam nossas relações amorosas, familiares, de trabalho ou de lazer, como está sendo realizada, em cada tempo e lugar, a distribuição dos poderes e das competências, e se tudo isso é feito a serviço de uma sociedade justa e igualitária ou não.

Como ainda destaca Aranha (Idem, Ibidem), “ensinar a pensar é dar condições para a autonomia e a emancipação do educando por que a sociedade propriamente moral e democrática necessita de pessoas capazes de autocritica constante”. Isto é, o desafio do educador é constantemente se perguntar como ele interage com a educação do pensar, e se ele realmente sabe o que significa pensar de forma independente e liberal, sabendo que isso deve acontecer em todos os níveis escolares.

No entanto, sabemos que, com o passar do tempo, os jovens, para serem aceitos e fazerem parte de um grupo, muitas vezes acabam se produzindo e se incorporando a um grupo “cultural” para se sentirem parte do processo educacional como participantes ativos. Portanto, a questão deve ser sobre:

Como ensiná-los a receber a herança cultural e, ao mesmo tempo, reconhecê-la não como dado natural e imutável, e sim como resultado da ação humana em constante vir a ser e que poderá ser por eles também modificada (ARANHA, 2002, p. 7).

Dessa forma, a finalidade última da educação é alcançar a autonomia, levando-nos a reconhecer o mundo e a construir ideias. Mas de qual modo alcançamos isso? A partir da plena valorização da “interação humana” que é a educação (Aranha, 2002, p. 7). O professor ensina para a autorreflexão. Ensina seus alunos, devendo, para isso, abrir-se às discussões e debates sobre ideias, aprendendo as dimensões críticas e analíticas de mundo.

Isso mostra que ensinar pensar requer acesso e colaboração entre os dois participantes do processo de ensino e aprendizagem. O diálogo autêntico é fundamental, pois será uma discussão que desenvolverá ideias críticas sobre o próprio pensamento, ou seja, um processo de análise do pensar, um exercício de pensamento, um processo efetivo de aprendizagem. Queremos que Filosofia e Teatro sejam isso.

As aulas de Filosofia atreladas ao Teatro, tendo como obje-

tivo identificar valores, diferenciar os comportamentos oferecidos, visualizar alternativas potenciais, esclarecer questões, defender a proteção de uma possível decisão e explorar as causas e consequências das ações, promovendo a autonomia dos alunos. Como uma cortina que se abre, pensar esse encontro tem como intuito revelar as várias possibilidades do teatro e filosofia na educação, provocando reflexões e inquietações.

Portanto, espera-se que o educador tenha formação ética e política, pois ensinará com base em princípios e almeja um mundo melhor. Só assim ele poderá ser um facilitador que ajudará o aluno a desenvolver a capacidade de fazer perguntas e compreender a cultura como um processo de transformação contínua. Caso contrário, o trabalho de “ensinar a pensar” não terá sucesso em seu desenvolvimento, pois ensinar autodisciplina exige que o professor saiba onde está ensinando e o que quer ensinar aos seus alunos. Isso é o começo do ensino, pois o pensamento independente é autoconsciência.

1.2 O Teatro como Despertar para a Filosofia, e os Atuais Parâmetros Curriculares na BNCC

A proposta do teatro como despertar para a filosofia vem conscientizar os alunos sobre as circunstâncias e desafios do mundo, por meio da apresentação de ideias filosóficas, na crença de que, por meio das atuações-apresentações, os alunos possam ao mesmo tempo despertar o gosto pela reflexão filosófica. Ora, as apresentações utilizadas no teatro ajudam a explicar no palco as características históricas, sociais e culturais que são apresentadas em uma peça. Os dramaturgos são capazes de transmitir à mente do público muitas emoções diferentes, isso porque usam a capacidade de representação teatral, que pode ser resumida pela apresentação ao público, na forma de ação prática, de uma situação importante.

Na transmutação filosofia-teatro, a sala de aula ganha novas ex-

pressões artísticas. Introduz novas graduações pedagógicas, despertando perspectivas diferentes ao aprender. De forma lúdica, os conhecimentos filosóficos e a arte teatral intensificam-se um ao outro, despertando a curiosidade e o interesse dos alunos, pela filosofia e pela arte.

O caminho é o reconhecimento das reflexões e conhecimentos filosóficos por meio de experiências, na prática teatral, na aplicação e associação de conhecimentos filosóficos e arte teatral, pois, de alguma forma, os alunos se sentem estimulados a estudar o conteúdo de filosofia sem as barreiras recorrentes quando se estuda o assunto apenas de maneira teórica.

Ao tratar do ensino de Arte, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) apresenta cinco unidades temáticas onde são abordadas as quatro linguagens da arte: teatro, dança, artes visuais e música. As orientações sugeridas neste documento indicam que as linguagens artísticas devem ser trabalhadas em seus próprios objetos ou em relação entre si, estabelecendo diferentes abordagens com diferentes expressões artísticas.

A BNCC apresenta um guia sistemático para orientar o desenho curricular para as diferentes realidades do Brasil e direcionar a prática docente dos professores. Estabelece objetos de conhecimento que podemos comparar com campos conceituais no estudo da arte, expressos como: situações e processos, elementos da linguagem, objetos físicos, processos criativos, sistemas de linguagem (citados em todas as línguas); notação e gravação de música (excertos principalmente de música); matrizes de beleza e cultura, património cultural, arte e tecnologia (com particular referência às artes integradas).

Com base na BNCC, as escolas públicas e privadas passam a ter um núcleo comum de diretrizes e ideias de aprendizagem com o objetivo de preparar o estudante para uma importante formação, sobretudo, um cidadão que entende, reflete e atua na sociedade.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE). (BRASIL/MEC, BNCC, 2017, p.07)

A BNCC descreve informações importantes que devem ser oferecidas a todos os estudantes. Nesse sentido, as reorganizações dos currículos estaduais e municipais devem estar em consonância com a BNCC. Neste documento, competência é definida como a combinação de conhecimentos (conceitos e processos), habilidades (físicas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores necessários para lidar com as complexidades da vida. Nessa ótica, o aluno é capaz de mostrar e resolver problemas cotidianos, um cidadão consciente de sua realidade, atuante na sociedade e no mundo do trabalho.

No que se refere à especificidade do teatro, a BNCC apresenta a unidade temática Teatro para o Ensino Fundamental (anos finais), que contém os seguintes objetos de conhecimento: Elementos da Linguagem, Contextos e Práticas e Processos Criativos. Com base nisso, o ensino do teatro pode favorecer a compreensão e o conhecimento da expressão artística como prática social.

O Teatro instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em performance. Nessa experiência, o corpo é o lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física. Os processos de criação teatral passam por situações de criação coletiva e colaborativa, por intermédio de jogos, improvisações, atuações e encenações, caracterizados pela interação entre atuantes e espectadores. O fazer teatral possibilita a intensa troca de experiências entre os alunos e aprimora a percepção estética, a imaginação, a consciência corporal, a intuição, a memória, a reflexão e a emoção. (BNCC, 2017, p. 196)

Este documento apresenta sugestões práticas para o ensino de teatro em sala de aula, destacando a importância de pensar e agir em conjunto e a participação dos alunos nos momentos como atores e como espectadores, permitindo a experiência de formação de plateia.

Nas competências gerais da Educação Básica, estão previstas propostas de ensino que considerem o conhecimento de forma transversal e integrativa, conforme evidencia-se no fragmento:

Atentar sobre formas de organização interdisciplinar dos componentes curriculares e fortalecer a competência pedagógica das equipes escolares para adotar estratégias mais dinâmicas, interativas e colaborativas em relação à gestão do ensino e da aprendizagem (BRASIL, 2017, p. 16).

Nesse sentido, a interdisciplinaridade visa a construção de conhecimento para criar uma consciência pessoal e totalizada. A realidade, em geral, supera as limitações da classificação do conhecimento, além disso, a interdisciplinaridade aproxima o conteúdo da sala de aula do contexto dos alunos, tornando o aprendizado mais significativo e mais próximo da realidade.

Portanto, cabe ao professor relacionar as habilidades às suas atividades pedagógicas cotidianas, para que possam ser esclarecidas e o conteúdo desenvolvido em sala de aula. Em relação à forma de lidar com determinadas competências do componente curricular, sobretudo ao nível do saber artístico, deve ser considerado um conjunto de habilidades, relacionadas com os objetos do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Filosofia e o Teatro são ferramentas extraordinárias para pensar e desenvolver a autonomia dos alunos, contudo isto não é diferente das outras disciplinas, matemática, biologia, história, artes etc. O que vem a ser especial, para nós, é a práxis artística que podemos

ter para com a filosofia, na escola. Contemplar a potencial ligação entre teatro e ensino numa perspetiva filosófica permite-nos transmitir a ideia de espaços práticos e abertos na criação de múltiplas subjetividades e corporeidades.

Pode-se afirmar que o teatro traz benefícios para a aprendizagem dos alunos, principalmente quando é utilizado para despertar o interesse pelo ensino de Filosofia. Além disso, o teatro auxilia na socialização e desenvolvimento dos alunos, pois o teatro é uma atividade integrada de alto nível e isso permite que eles se envolvam melhor com eles, com os outros e com o tema, portanto, durante a produção da peça, há uma troca entre eles. Sendo assim, conluso que é possível sim o despertar para a Filosofia através da Teatralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, M. L. A. **O que é uma educação para o pensar.** In:- Castro, E. A.; Oliveira, P. R. (orgs.). *Educando para o pensar.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 3-10.
- BRASIL. Orientações Curriculares para o Ensino Médio: **Ciências Humanas e suas tecnologias.** Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular.** Secretaria da Educação Fundamental. Brasília, 2017.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 41. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- ZATTI, V. **Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

CAPÍTULO 07

FILOSOFIA: ROMPENDO BARREIRAS E DESPERTANDO UM OLHAR NOVO DOS ALUNOS DO ENSINO MÉDIO DA COMUNIDADE SANTO ANTÔNIO DO BELEZA NO MUNICÍPIO DE VILA RICA ESTADO DE MATO GROSSO

Jane Matos da Silva

Maria do Rosario Soares Lima

Introdução

O presente trabalho apresenta um relato de interação entre os estudantes de graduação em Filosofia (UNEMAT) e os alunos de uma escola do campo. Em tal encontro, buscamos oportunizar momentos de troca de conhecimento, construção do novo, estimulando o processo de reflexão e instigando os alunos à curiosidade de conhecer grandes filósofos. Procuramos demonstrar a importância da filosofia, contextualizando, inicialmente, o que filósofos e cientistas enfrentaram para que pudessem ser herdeiros de um vasto conhecimento memoráveis, adquiridos por meio de mitos, deuses, revelações, experiências, observações, mas não sem conflitos e perseguições.

O planejamento e execução do projeto de ensino foi de importância para nós acadêmicos, uma vez que nos aproximou da escola, possibilitando que nos familiarizássemos com a realidade da comunidade escolar e a prática docente. Percebemos que a Filosofia é vista pelos alunos do Ensino Médio como uma disciplina de difícil compreensão. A partir dessa observação, pretendemos, naquele momento, ministrar a aula de filosofia de uma forma diferente. Práticas como pensar juntos, discutir temas, buscar novas opiniões e avaliar sob outros ângulos, fornecem ferramentas para exercitar o senso crítico, processo que possibilita a transformações de si mesmos.

É importante levar aos alunos a possibilidade de enxergar seus colegas como seres pensantes, a perceber que a experiência filosófica pode ser vista como algo prazeroso e não uma obrigação. Fizemos com que eles pensassem, questionassem e debatessem, levando-os ao desejo de descobrir que a Filosofia está em cada um de nós, mas que é preciso fazer com que desenvolvam a curiosidade de buscar o entendimento da Filosofia e seus significados.

Optamos por trabalhar com o livro didático, **Introdução a**

Filosofia (1993), onde Maria Helena Pires Martins e Maria Lúcia de Arruda, propõem a compreensão dos conteúdos filosóficos sem perder de vista a indignação e os desafios atuais. Esta obra possibilita ainda que os alunos se apropriem dos conteúdos da tradição filosófica e os utilize no exercício permanente de reflexão e ação em sua comunidade e sociedade, sem esquecer que os conhecimentos e mudanças que temos hoje vêm de muita experimentação e observação de filósofos.

Lembramos que a Filosofia já foi vista como secundária, servia para auxiliar os mestres da ontologia. Discorremos sobre os conflitos entre o conhecimento da razão e o conhecimento da fé entre os filósofos com suas investigações que eram caracterizadas pelo desprezo à técnica e a qualquer atividade manual.

Para o pensador medieval, o problema principal era a conciliação entre a razão e a fé. Por sua vez, Santo Agostinho, principal representante da patrística, retoma o pensamento platônico, adaptando a suas necessidades: utiliza a dicotomia entre o mundo sensível e o mundo inteligível, afirmando que as ideias estão na mente de Deus, como modelo exemplar. Deste modo, a razão fica subordinada à fé e à verdade revelada.

Portanto, a partir do século IX surgem as escolas que cultivam o saber teológico e filosófico, inserido num trabalho de cooperativo coletivo. Mas São Tomás de Aquino distingue essas duas ordens de conhecimento, afirmando que a filosofia é conhecimento e demonstração racional que parte de princípios evidentes e chega à conclusão de que a teologia é fundada sobre a revelação divina da qual não se pode duvidar. Logo, são ordens diferentes do saber.

São Tomás de Aquino com sua capacidade de tradução do livro grego para o latim e seu espírito analítico, e principalmente com a sua capacidade de ordenação metódica e sua habilidade dialética, aliou um profundo sentimento de fé em cristo. Assim, inicia a cristianização filosófica de Aristóteles. Para Aristóteles “ordenar é o

ofício do sábio”. São Tomás de Aquino é considerado um sábio porque fez a junção do conhecimento da razão e do conhecimento da fé.

Também discorremos sobre Euclides expondo suas reflexões sobre as leis da natureza e sua relação com o divino. Segundo ele “a leis da natureza não são senão os pensamentos matemáticos de Deus” e matemática está presente em tudo que vamos fazer, até mesmo quando cruzamos dois gavetos: se há diferenças de tamanho, isso é geometria. Euclides é considerado o pai da geometria. Sua obra *Elementos de Euclides* possui 13 volumes e foi escrita em (1768). Euclides fazia suas descobertas e dizia: “Quero achar que é verdade, quero provar que era verdade”.

Arquimedes, com suas descobertas geométricas e mecânicas, era de suma importância. Suas criações ajudavam a defender e destruir navios inimigos, incendiando por meios de um sistema de lentes de grande alcance. Com a hidrostáticas (a lei do impulso) afirmou que um homem poderia mover uma pedra com o dobro do seu peso. Esse estudo sustenta engenhos mecânicos como a catapulta, que servia para lançar pedras de longe alcance, uma arma poderosa em guerras. Além disso, redigiu um tratado de estática, formulou a lei de equilíbrio das alavancas e fez estudos sobre o centro de gravidade dos corpos.

Este panorama foi apresentado aos alunos, norteado por um trabalho dialogal, que buscou a leveza, mostrando que o conhecimento filosófico esteve presente ao longo da história e o acesso a ele não constitui uma luta árdua e árida. Pode ser feito de maneira prazerosa.

METODOLOGIA

Este trabalho está inserido dentro de um processo avaliativo da disciplina de Filosofia Medieval ministrada pela professora Mestra Maria do Rosário Soares Lima no curso de Licenciatura em

Filosofia da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT ofertado pelo Campus Universitário Araguaia – Núcleo Pedagógico de Vila Rica. Esse relato é condição para avaliação de fechamento desta disciplina.

A atividade proposta foi realizada na Escola Municipal Sagrado Coração de Jesus(campo), situada no PA, Santo Antônio do Bela situada na cidade de Vila Rica, Mato grosso, em uma sala anexa da Escola Estadual Vila Rica. A sala escolhida é multisseriada, com alunos do 1º, 2º e 3º ano do Ensino Médio.

Nós, acadêmicos do curso de Filosofia, pensar, elaborar uma atividade para este público que permeasse conteúdos da filosofia de maneira leve, dinâmica, que apresentasse aos estudantes esta disciplina destacando o seu fascino e beleza que tanto tem encantado os homens através dos tempos e das civilizações. Apresentar conteúdos como; Filosofia é Ciência, Geometria é Medicina, a Escola Helenística, a ciência na Idade Média, a decadência da Escolástica. nomes como Platão, Aristóteles, Agostinho, entre outros, era o objetivo deste grupo de estagiários.

A equipe de acadêmicos se reuniu decidiu estagiar na Escola Municipal Sagrado Coração de Jesus. No entanto, no dia da visita fomos recebidos com olhares desconfiados por estarmos ali para fazer um estágio de Filosofia, disciplina vista pelos alunos como sendo de difícil compreensão. Procuramos conhecer as pessoas com as quais iríamos atuar, e o ambiente onde iríamos estar. Conhecedores da documentação que norteavam a praxis da escola, o seu PPP (Projeto Político Pedagógico), bem como algumas informações a respeito do alunado, suas idiossincrasias e suas expectativas em relação a nossa visita, fomos ao campo.

Tendo como norte o pensamento de Vasconcellos a respeito da função do Projeto Político Pedagógico, estudamos e debatemos sobre sua importância e abrangência, para que assim, nossa intervenção na escola pudesse ser maximizada. Isto tendo em mente que o

PPP não se restringe apenas aos conteúdos passados na sala de aula, mas que as suas propostas devem incluir todos os sentidos e aspectos da comunidade escolar. Nas palavras de Vasconcellos:

O Projeto Político Pedagógico (ou Projeto Educativo) é o plano global da instituição, este sistematizado, porém, nunca finalizado, pois é entendido como um processo de Planejamento Participativo, que define as ações que se pretende realizar na instituição escolar. Como instrumento teórico-metodológico deve interferi diretamente na realidade provocando mudanças que possibilitem a organização e integração do planejamento com as atividades práticas num processo de transformação. (VASCONCELLOS, 2002 apud CAETANO / DIÓGENES, s/d, p. 6).

Nosso objetivo é ser um desses instrumentos que faz uma intervenção na realidade da escola, e se não operar uma mudança, pelo menos, apresentar um novo olhar a respeito da disciplina de Filosofia para esta comunidade escolar.

Para tanto, o trabalho foi desenvolvido em três momentos; no primeiro, o grupo reuniu-se para planejar a aula e realizar as leituras necessárias. Concorreram para este momento leituras, orientações, debates entre a equipe, direcionamentos e redirecionamentos além de muitas dúvidas, expectativas, planos e soluções. Resultou desta primeira etapa um planejamento das atividades que realizamos na escola.

O segundo momento se deu a atividade propriamente dita, nosso trabalho juntamente com o alunado desta escola rural. A primeira atividade foi a apresentação do grupo e da nossa proposta de trabalho, que foi bem recebida. Cabe destacar que por ser uma comunidade rural a carência de atividades da natureza que propormos é muito rara. O signo da novidade trabalhou a favor de nosso grupo.

Com a atenção dos alunos desenvolvemos várias atividades, que tinham no campo da filosofia sua base, rodas de conversas, exposição de conceitos e ideias filosóficas, sessão de cinema e algumas

dinâmicas e atividades lúdicas. Estas sequências de atividades primaram pela assimilação e debates de conceitos filosóficos e principalmente para uma desmistificação da disciplina de Filosofia como matéria de difícil acesso. A filosofia faz parte de nosso cotidiano e sua discussão está ao alcance de todos.

Foi maravilhoso estar frente aos adolescentes, excitados a questionarem, a debaterem conforme os pensamentos e descobertas de pessoas que fizeram grandes transformações no pensamento e na cultura do mundo. Propor aos alunos, e auxiliar nesta revisita, ao pensamento filosófico, que foram aos poucos inovando, trazendo descobertas que são usadas até os dias de hoje, neste viés, valores gregos, macedônicos que se misturaram com valores orientais, numa fusão que deu origem a cultura helenística que segundo muitos pensadores está na base de nossa cultura.

Para concluir nossa sequência de atividade realizamos um momento avaliativo em que os participantes puderam fazer uma reflexão a respeito das atividades desenvolvidas, para tanto solicitamos algumas atividades, a verbalização das impressões sobre esta ação, a construção de um breve texto escrito em que os participantes registrassem suas impressões, além de ouvir as manifestações mais diversas.

Chamou a atenção neste momento a carência nestas escolas de atividades como esta, a alegria e receptividade dos alunos.

CONCLUSÃO

Buscamos neste trabalho estimular os educandos a pensarem, questionarem e debaterem, despertando o desejo de descobrir que a Filosofia está em cada um de nós. Percebemos no trabalho, nesta escola rural, que atingimos nosso objetivo, pois a participação dos alunos aconteceu de forma espontânea, eles aderiram a proposta

de forma integral. Assim o desenvolvimento das atividades se deu de uma forma leve, em que a imposição de conteúdo não teve espaço, e a busca pelo conhecimento se deu de forma fluida em que a diversão e o diálogo predominaram.

Um projeto educativo pode ser tomado como promessa frente à determinadas mudanças necessárias na organização do ambiente escolar. Com toda a preparação que foi passada pela a professora de Filosofia Medieval e a ansiedade de estar frente aos alunos consideramos que obtemos êxito no trabalho proposto.

Compreendemos, que a Filosofia é vista pelos alunos do Ensino Médio como uma disciplina de difícil compreensão, no entanto, demonstramos que não é bem assim, que pensar juntos, discutir temas, buscar novas opiniões, avaliar outros ângulos, fornecem ferramentas intelectuais que capacitam os julgamentos e senso crítico, é um imperativo. Acreditamos que a Filosofia e seu estudo possibilitam esse movimento, assim pode operar transformações do individuo, que a partir de um olhar mais atento, sobre si, sua realidade, sua história, pode ressignificar e transformar a realidade.

Nesse caminho buscamos levar os alunos a possibilidade de enxergar a si e aos seus colegas como seres pensantes, destacando o valor para seu crescimento intelectual, humano, social e moral, mostrando que a experiência filosófica deve ser vista como algo prazeroso e não uma obrigação que deva ser cumprida.

Nesse convite a filosofia estimulamos nos alunos o pensar, o questionamento e o debate, levando-os ao extase de descobrir que a Filosofia está em cada um. Só é preciso fazer com que alargassem a curiosidade de buscar o entendimento da Filosofia e seus significados.

Tão importante entender que a Filosofia está ligada na Ciência da Idade Média, Antiga e Contemporânea, são destacadas por vários elementos como mortes, perseguição, ruína do mundo clássico, inicio de enfraquecimento de impérios, invasão dos povos bárbaros,

o domínio da igreja sobre o conhecimento e a razão, perseguições e morte, é saber que a Filosofia está presente em nossas vidas, em nossos dramas pessoais, em nossas desventuras e venturas.

Foi uma experiência importante. Em pouco tempo estaremos frente aos alunos como professores regentes dando o melhor de nós, fazendo com que interajam e sejam questionadores e não fiquem retraídos em seus pensamentos. Neste trabalho conseguimos vincular as experiências teóricas em prática, buscando experenciar a prática da docência. Todo esse processo se mostrou foi gratificante, esse sentimento foi fortalecido ao avaliarmos as atividades e lermos os relatos dos alunos sobre as aulas. A recorrência de palavras e expressões como: a aula como “ótima”, “bem explicada”, “proveitosa”, “construtiva”, “diferenciada” deu a nos a certeza de missão cumprida. Esta experiência ofereceu uma referência para nós alunos que estamos indecisos com qual profissão seguir, essa afirmação de um aluno deixa transparecer à vontade sobre a profissão que deseja seguir, professor de Filosofia. Neste sentido observamos que ações como esta, faz mais que refletir a respeito de filosofia, planta horizontes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. Martins, Maria Helena Pires, Filosofando, Introdução à Filosofia, 2^a ed. Moderna, 1993.
- ARQUIMEDES –Resumo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gowhJ4qb1xs> Acesso em: 14 de set 2019.
- Grécia Antiga Período Helenístico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZofuwOtd4E> Acesso em: 15 de set 2019.
- QUEM FOI GIORDANO BRUNO? A história e Teorias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=usHh89ld-0cU> Acesso em: 15 de set 2019.
- VASCONCELLOS, Celso dos Santos, 1956 – Planejamento: Projeto de Ensino-Aprendizagem e Projeto Político-Pedagógico

– elementos metodológicos para a elaboração e realização,
19^a ed./Celso dos Santos Vasconcellos. – São Paulo: Libertad
Editora, 2009. – (Cadernos Pedagógicos do Libertad; v. 1).

Sobre os organizadores

PAULO HENRIQUE COSTA NASCIMENTO

É Pedagogo e Doutor em Educação na área de Política e Gestão Educacional pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP campus de Marília.

MÁRCIA CRISTINA BECKER

É doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), Campus Tangará da Serra - MT. Professora EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso (IFMT), Campus Campo Novo do Parecis - MT.

WESLEY ALVES SIQUEIRA

É mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE). Professor EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), Campus Cuiabá Cel. Octayde Jorge da Silva.

Sobre os autores

RENATA KELLI MODESTO FERNANDES

É doutora em Estudos Literários (PPGEL), pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus de Tangará da Serra, Mato Grosso. Professora EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso (IFMT), Campus Primavera do Leste - MT.

LARISSA APARECIDA DOS SANTOS CLARO

É Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); doutoranda em Estudos Literários (UNEMAT/PPGEL), Docente no Centro Universitário Cathedral – UniCathedral.

EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHÃES

É Doutor em Letras - PUCRS, Pró-Reitor de Pesquisa do IFMT e Docente PPGEL - UNEMAT e PPGEN - IFMT.

WALDINEY SANTANA DA COSTA

É Doutorando em Estudos de Linguagem, área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso. é Mestre em Letras pelo ProfLetras/Cáceres-UNEMAT.

KAMILA ARAÚJO DA SILVA BRUNIERE

É mestrandra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat, Campus de Tangará da Serra – MT. Possui graduação em Licenciatura em Pedagogia - UNISERRA - UNIDADE DE ENSINO SUPERIOR DE TANGARA DA SERRA LTDA - ME (2016).

ROSANGELA QUEIROZ GARCIA LEITE NOGUEIRA.

É Doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), Campus Tangará da Serra - MT

SUZELY FERREIRA DA SILVA

É Licenciada em Filosofia pela Universidade do Estado de Mato Grosso Carlos Alberto Reyes Maldonado (UNEMAT). Mestranda em Estudos Literários pela Unemat.

EDNEI DE GENARO

É Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do curso de Filosofia de Vila Rica-MT (UNEMAT).

JANE MATOS DA SILVA

É Graduada em Filosofia, mestranda em Geografia pela a UNEMAT

MARIA DO ROSARIO SOARES LIMA

É Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (2016). Especialização em Ciências Sociais e Políticas Públicas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2005); especialização em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2009); Especialização no ensino de Filosofia e Sociologia pela Faculdade Única / Instituto Prominas. Atua como professora efetiva da SEDUC- MT.