



Universidade Federal do Maranhão

Programa de Pós-graduação
em Cultura e Sociedade



ISSN: 2447-6498



Revista

Interdisciplinar em
Cultura e **S**ociedade

RICS



v.3 n.2

Jul. / Dez. 2017

ISSN: 2447-6498



Revista

Interdisciplinar em
Cultura e **S**ociedade



EDITORIAL

José Ribamar Ferreira Júnior
Editor-Chefe

Luciano da Silva Façanha
Mônica Teresa Costa Sousa
Sanny Fernanda Nunes Rodrigues
Vera Lúcia Rolim Salles
Equipe Editorial

REVISTA INTERDISCIPLINAR
EM CULTURA E SOCIEDADE
V. 3, n. 02, jul./dez. 2017

EQUIPE TÉCNICA

Jean Carlos da Silva Monteiro
Sanny Fernanda Nunes Rodrigues
Secretariado

José Haroldo Matos Machado
Projeto Gráfico e Diagramação

Francy Werley Penha da Silva
Capa e Imagem da Capa

Andréia Mendonça Menegundes
Tradução Português-Inglês

José Neres
Tradução Português-Espanhol

Márcia Manir Miguel Feitosa
Cláudia Letícia Gonçalves Moraes
Flávia Alexandra Pereira Pinto
Antônio Carlos Borges da Silva
Rosângela Guedêlha da Silva
Revisão Textual

Adriana Silva Sales
José Haroldo Matos Machado
Maurício José Moraes Costa
Revisão de Normalização

CONSELHO EDITORIAL

Ângelo Cardita
Université Laval-Quebec-Canada

António Augusto Moreira
Universidade de Aveiro – Portugal

Antonio Cordeiro Feitosa
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Arturo Galán González
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
Madrid. Spain

Edmilson Menezes Santos
Universidade Federal de Sergipe

Genaro Zalpa
México

José Alcides Ribeiro
Universidade de São Paulo - USP

José Mauro Barbosa Ribeiro
Universidade de Brasília – UnB

José da Silva Ribeiro
Universidade Aberta Portugal

Klautenys Dellene Guedes Cutrim
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Leda Guimarães
Universidade Federal de Goiás - UFG

Maria Constança Peres Pissarra
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC/SP

Maria das Graças Vieira
Universidade Federal de Paraíba – UFPB

Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Mônica Teresa Costa Sousa
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Robertgo Cremades Andreu
Universidad Complutense de Madrid - Espanha

Silvia Alves Fernandes
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ

Sônia Campaner Miguel Ferrari
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC/SP

Teresa Aguado Odina
Facultad de Educación – Espanha

Teresinha Bernardo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP

Wandêilson Silva de Miranda
Universidade Federal do Maranhão - UFMA



ISSN 2447-6498

2017. PPGCult/UFMA.

A Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS) é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e tem por objetivo a divulgação de trabalhos científicos, inéditos e multidisciplinares em português, espanhol e inglês, nas diversas áreas do conhecimento, por pesquisadores desta Universidade e de outras Instituições de Ensino, assim como informações julgadas relevantes, a fim de possibilitar o intercâmbio científico e institucional.

São Luís
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Nair Portela Silva Coutinho
Reitora

Fernando Carvalho Silva
Vice-Reitor

Allan Kardec Duailibe Barros Filho
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Francisco de Jesus Silva de Sousa
Diretor do Centro de Ciências Humanas

Luciano da Silva Façanha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Conceição de Maria Belfort Carvalho
Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade – RICS do PGCult. José Ferreira Junior.
(Editores). – v. 3, n. 2 (2017)-. – São Luís: UFMA, 2017.

v. 3; 15x22cm.

Semestral

ISSN 2447-6498

1. Cultura. 2. Sociedade. 3. Abordagem interdisciplinar. I. Ferreira Júnior, José.

CDD 306.42
CDU 316.74:001

SUMÁRIO

EDITORIAL _____ *pg 09*

ARTIGOS

Construção imagética da África: narrativas sobre África na perspectiva ocidental

Osmilde Augusto Miranda, Flávia de Almeida Moura _____ *pg 11*

Ensino de teatro na contemporaneidade: Discussão teórica e análise da prática na escola pública de São Luís (MA)

Gislane Gomes Braga _____ *pg 25*

Maria Firmina dos Reis e sua escrita antiescravista

Régia Agostinho da Silva _____ *pg 43*

O conceito de liberdade em Arendt e em Foucault: Aproximações e Distanciamentos

Greyce Kelly Cruz de Sousa França _____ *pg 59*

“O mistério toma forma”: os ex-votos como representação do milagre em Santa Cruz dos Milagres- PI

Patrícia de Sousa Santos, Eliane Cristina Deckmann Fleck _____ *pg 71*

O modelo de graus de estranheza de Bernhard Waldenfels, a exemplo de “Shakespeare no meio do mato”

Fernando Martins de Toledo _____ *pg 85*

Produção de sentidos e concepções de espaço no programa de preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís - Maranhão entre 1980 e 1993

Conceição de Maria Belfort de Carvalho, Larissa Lacerda Menendez, Sarany Rodrigues da Costa _____ *pg 97*

Tradição e Modernidade: a crise e o declínio da narrativa na análise de Walter Benjamin

Fábio Coimbra _____ *pg 119*

Um olhar à torre, à imensidade do espaço e à revoada de andorinhas: um estudo do poema as andorinhas na torre sob o enfoque do imaginário

Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Luiza Liene Bressan _____ *pg 131*

PALAVRA DOS EDITORES

A revista RICS chega à quinta edição, 2017.2, e a cada edição a revista tem apresentado uma densidade a cerca de algumas questões ligadas a cultura e a sociedade, obedecendo a um olhar interdisciplinar. As reflexões, os debates ou experiências relatadas revelam a aceitação do desafio em empregar a interdisciplinaridade no fazer ciência, em inovar nas práticas, em criar diálogos entre os saberes científicos, em assumi-la no comportamento social.

Nesta edição são contempladas áreas como o Teatro, a Literatura, a História, a Linguagem através da construção de narrativas, a Filosofia, o Patrimônio Urbano no âmbito da preservação. Os textos remetem a questões interdisciplinares em seu cerne, ampliando a perspectiva sobre o temário em foco. Abordam, assim, o entrelaçamento de temáticas, como o que se vê a cerca de outros continentes, como o da África e as imagens aí constituídas, os que relacionam teatro e educação; literatura, história e o campo dos discursos, do conceito de liberdade, da política, religião, antropologia, relações entre eu e o outro, políticas públicas, identidades, narrativas.

São nove artigos selecionados para este número, sendo que o processo de avaliação é direcionado para o sistema duplo-cego, possibilitando a escolha de textos com a qualidade exigida pelas revistas acadêmicas e científicas.

Diante do conjunto de textos aqui reunidos, convida-se toda a comunidade científica para o mergulho nas leituras das pesquisas e ensaios críticos reunidos nesta edição.

José Ferreira Junior
Sannyá Fernanda Nunes Rodrigues

Construção imagética da África: narrativas segundo a perspectiva ocidental

Osmilde Augusto Miranda ¹Flávia de Almeida Moura ²

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito apresentar diversas narrativas sobre o continente africano a partir da perspectiva dos ocidentais no que tange a questão imagética do continente. Assim sendo, buscamos entender através das mesmas narrativas, projetadas entre o período do século XV à XX, como essas imagens tiveram ou têm tido impacto nos dias de hoje. As abordagens ou narrativas construídas no passado sobre a África e o africano na diáspora, de forma estereotipada, demarcaram e marginalizaram o continente, como sendo um espaço de guerra, fome, miséria e extremo sofrimento. Portanto, percebemos que essas narrativas não foram construídas de forma isolada, porém através de relação de força entre o continente africano e outros.

Palavras-chave: África. Construção imagética. Ocidente.

1 A ÁFRICA CONTADA PELOS OUTROS

Neste artigo, abordaremos a construção imagética do continente africano a partir de diversas narrativas, desde a chegada dos ocidentais³ no continente berço até os dias de hoje. Partimos do pressuposto de que toda imagem nos remete a uma imaginação, logo as imagens construídas pelos ocidentais sobre a África e os africanos sempre contribuíram no processo da construção imagética do continente. Como referenciou uma vez a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, durante uma conferência nos Estados Unidos da América (em Fevereiro de 2013), é impossível falar sobre uma única história sem falar sobre o poder. A autora menciona a palavra *Nkali*, a qual se relaciona com as estruturas de poder do mundo. Ela significa *ser maior do que o outro*. Da mesma maneira como ocorre na economia e na política, histórias também são definidas pelo princípio do “*Nkali*”. A forma como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo envolve “*Nkali*”.

Há muito tempo que o continente africano tem sido contado por vários narradores estrangeiros. Muitos deles desconheciam totalmente a realidade local e antropológica do continente africano. Estes

1 Mestrando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão e graduado em comunicação social- habilitação Jornalismo pela UFMA. E-mail: osmildemiranda@gmail.com.

2 Jornalista, mestre em Ciências Sociais e Doutora em Comunicação. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, pesquisadora da temática Comunicação, Direitos Humanos e Trabalho e membro do Grupo de Pesquisa Trabalho Escravo Contemporânea da Universidade do Rio de Janeiro (GPTEC-UFRJ). E-mail: flaviaalmeidamoura29@gmail.com.

3 Ocidentais- o termo “ocidental”, nesta situação, se refere a todos os países europeus que colonizaram os países africanos, como Portugal, França, Inglaterra, Espanha, Itália, etc.

buscaram através da escrita e da oralidade para contar histórias sobre o continente que, por sua vez, marcaram e demarcaram o continente. Assim afirma Achebe (2012, p. 84) que:

O vasto arsenal de imagens depreciativas da África que foram coletadas para defender o tráfico de escravos e, mais tarde, a colonização, deu ao mundo uma tradição literária que agora, felizmente, está extinta; mas deu também uma maneira particular de olhar (ou melhor, de não olhar) a África e os africanos que, infelizmente, perdura até os dias de hoje. Assim, apesar de os impressionantes romances “africanos”, tão populares no século XIX e início do século XX, terem rareado até praticamente acabar, a obsessão secular que revelam pelos estereótipos escabrosos e degradantes da África passou para o cinema, o jornalismo, certos ramos da antropologia e até mesmo para o humanitarismo e o trabalho missionário.

É a partir desta visão de Chinua Achebe que a nossa hipótese foi levantada e trabalhada, uma vez que a quantidade e narrativas construídas pelos ocidentais tiveram grande impacto e influenciaram na visão estereotipada⁴ do continente nos dias atuais. De acordo com o historiador Alberto da Costa Silva (2012, p. 12), nos séculos XVII e XVIII, foi-se difundida e consolidada a ideia da África como um continente misterioso e cheio de segredos – e dela podia-se tomar por símbolo Tombuctu, cidade tida por inacessível, “[...] a ‘metrópole do ouro’ que desde os Quinhentos excitava a imaginação e a cobiça europeia”.

Silva (2012) relata também que, com a expansão do comércio transatlântico de escravos e, posteriormente, os esforços para extirpá-los, cresceu o número dos europeus que visitavam as cortes de potentados no interior, mas poucos foram além de Kamasi, na Costa do Ouro; Abomai, no antigo Daomé, ou Matamba, em Angola. Alguns deixaram relatos do que viram, ouviram, tocaram e provaram. Essas obras não tinham função prática, a não ser quando tencionavam reforçar os que defendiam a manutenção do tráfico ou fornecer argumentos aos que pregavam sua abolição.

Para Silva (2012), esse desejo de saber mais foi crescentemente servido por textos em que o africano deixava de ser visto com simpatia e até mesmo, em alguns casos, admiração. Ao contrário do que se dera nas narrativas escritas nos dois primeiros séculos de encontros, não revelam qualquer esforço para compreendê-lo. Os africanos passaram a ser descritos como preguiçosos, inconstantes, dissimulados, ladrões, gananciosos, mentirosos, violentos, rancorosos, vingativos, traiçoeiros. É notável que o ocidente sempre se preocupou com a construção da imagética da África, particularmente, Como forma de dominação e legitimação do poder:

Um dos momentos base da intervenção colonial é a formação do ‘outro’ num objeto, sobre o qual a ordem de conhecimento colonial poderia exercer o seu poder. O trabalho descritivo privilegiou a descrição que acentuava as diferenças do ‘outro’, tornando pessoas e ambientes distantes e estranhos inteligíveis a públicos ocidentais. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 180).

O problema da construção imagética de África e dos africanos não estava ligado simplesmente à ignorância, ou seja, à não intencionalidade do ocidente, pelo contrário, a construção imagética de África é um produto que foi criado e estudado pela Europa. Foi necessário criar séquitos que pudessem alimentar essas ideologias, mas, para isso, foi necessária a formação desses séquitos que busca-

4 Estereótipos - consideramos neste caso, segundo Sander Gilman (1985 *apud* HALL, 2016, p. 243) os estereótipos são um conjunto de representações mentais do mundo. Eles são palimpsestos nos quais as representações bipolares iniciais ainda estão vagamente legíveis. Perpetuam o sentimento necessário de diferença entre ‘eu’ (self) e o ‘objeto’, que se torna o ‘outro’.

riam compreender para melhor elaborar leis que pudessem favorecer as relações entre as colônias e os colonizadores:

[...] esse problema de imagem não tem origem na ignorância, como às vezes somos levados a pensar. Pelo menos não apenas na ignorância, e nem mesmo principalmente na ignorância. Foi, grosso modo, uma invenção deliberada, concebida para facilitar dois gigantes eventos históricos: o tráfico transatlântico de escravos e a colonização da África pela Europa com o segundo evento seguido de perto pelo primeiro, e os dois juntos se prolongando por quase meio milênio, desde aproximadamente 1500 d.C. (ACHEBE, 2012, p. 83).

Portanto, podemos ver que houve de fato um objetivo com as narrativas de grandes pesquisadores, filósofos, viajantes no que tange ao continente africano, e que essas narrativas contribuíram muito na construção imagética do continente africano e dos africanos nos dias hoje. Todavia, ao analisarmos a história da África, é necessário que olhemos aquilo que foi o seu passado a partir da relação com outros povos, para entendermos melhor as relações atuais. Nesta ordem de ideia, essa análise não pode ser feita de forma isolada, porém a partir do contexto histórico, político, econômico e social que se deu como um todo.

2 NARRATIVAS SOBRE A ÁFRICA EM DEFESA DO IMPÉRIO

A necessidade da construção de uma máquina que alimentasse cada vez mais o sistema imperial levou os ocidentais a formarem especialistas que pudessem justificar os atos a partir da produção de conhecimento que os legitimasse. Esses pensadores não só articulavam e produziam conhecimentos em prol do desenvolvimento da ciência, porém muitos deles também estavam ligados ou exerciam funções políticas muito importantes nos seus países. Assim afirma Silva (2012, p. 15) que:

[...] o avanço imperial da Europa sobre a África, vista cada vez mais como uma importantíssima fonte de matérias-primas essenciais para a indústria europeia e, enganosamente, como um grande mercado consumidor para os produtos desta, aumentou o interesse pelo continente e o número de europeus que passaram a nele viver. Muitos desses – administradores, militares, comerciantes, médicos, missionários, senhoras que acompanhavam os maridos e os ajudavam em suas labutas – quiseram também transmitir por escrito o que tinham testemunhado e ouvido, como haviam feito no passado homens de ciência e de ação.

Será que hoje a realidade mudou? Ora, atualmente as coisas não são diferentes de antigamente, quando ainda temos as multinacionais, as grandes empresas europeias e americanas que se instalaram no continente africano e se transformaram nos antigos administradores, viajantes, cientistas, etc. em busca de uma neocolonização econômica e política, que não deixa de estar distante de uma nova narrativa sobre África e os africanos. A necessidade de se apossar das narrativas cresceu, uma vez que os meios tecnológicos também. Portanto, a necessidade de se construir uma história africana se tornou um negócio bilionário, tanto para alguns líderes africanos em conexão com o ocidente como também para os próprios ocidentais. Este processo é bilateral, tanto como no período colonial. A intervenção política e cultural cada vez mais foi se estreitando. Se antes tínhamos apenas escritores e cientistas, hoje, temos a sétima arte que tem projetado cada vez mais filmes que constroem o continente de forma visceral:

[...] O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo⁵, e constitui uma das principais conexões entre

⁵ Império é uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política efetiva de outra sociedade

ambos. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimentos mobilizaram povos do mundo colonial para que erguessem e acabassem com a sujeição imperial. (SAID, 2011, p. 11).

Ainda sobre as narrativas produzidas para manutenção da máquina imperial, destacamos as teses apresentadas pelos grandes filósofos que desenvolveram brilhantes pesquisas e desempenharam papéis importantes na construção da opinião pública e que, concomitantemente, foram infelizes ao abordarem que a África não contribuiu para a história universal. Entre eles, destacamos Voltaire, Hume, Kant, Jefferson e Hegel, que retiraram da África o direito da sua contribuição ou participação como um ‘agente’ do mundo. Hegel, dentre eles, foi o mais contundente.

De acordo com Cruz (2014 *apud* SERRANO; WALDEMAN, 2008, p.23), para aqueles, “[...] o continente estava presente no espaço e no tempo físico do planeta, mas não no seu mapa e na sua cronologia civilizacional.” Doutro lado, destacam que esses pensadores alimentavam uma ideia que não fazia parte da sua “razão enquanto pensador”, porém, de outro, houve a necessidade de reforçar o discurso imperial.

Esses ideias marcaram gerações, uma vez que faziam parte dos Best-sellers e, não só, constituíram referências acadêmicas, tornando-se argumentos muito respeitados e facilmente aceitos em função de seu status. Said (2011) aponta também que foi no final do século XIX que o império já não era apenas uma presença nebulosa, nem se encarnava na figura indesejada do criminoso fugitivo, mas passa a ser uma área central de interesse nas obras de autores como Conrad. Para ele,

[...] tudo que Conrad consegue ver é um mundo totalmente dominado pelo ocidente atlântico, onde toda oposição ao Ocidente apenas confirma o poder iníquo do Ocidente. O que Conrad não consegue ver é uma alternativa a essa cruel tautologia. Ele não podia entender que Índia, África e América do Sul também possuíam vidas e culturas com identidades não totalmente controladas pelos reformadores e imperialistas gringos deste mundo, nem se permite acreditar que nem todos os movimentos anti-imperialistas de independência eram corruptos e marionetes a soldo dos senhores de Londres ou Washington. (SAID, 2011, p. 18-19).

Said (2011) continua sua crítica ao romance de Conrad, que encarnaria a mesma arrogância paternalista do imperialismo que é objeto de seu escárnio em personagens como Gould e Holroyd:

Conrad parece dizer: “Nós, ocidentais, decidiremos quem é um bom ou um mau nativo, porque todos os nativos possuem existência suficiente em virtude de nosso reconhecimento. Nós os criamos, nós os ensinamos a falar e a pensar, e quando se revoltam eles simplesmente confirmam nossas ideias a respeito deles, como crianças tolas, enganadas por alguns de seus senhores ocidentais”. (SAID, 2011, p. 19).

Ora, os grandes impérios sempre se viram como pai e mãe dos países colonizados. É visível nas narrativas a forma como os representantes ou a elite cultural produziam a incapacidade dos subalternos nas suas artes. Na verdade, trataram sempre de reforçar, legitimar e autorreconhecer um discurso produzido por eles, porque não se ensina falar quem já possui a sua língua, não se ensina a pensar quem por natureza é ser pensante. Ora, o que o ocidente ensinou foi desconstruir uma história consolidada que ambos os grupos poderiam construir e contar juntos após as relações bilaterais. Essas

política. Ele pode ser alcançado pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou cultural. O imperialismo é simplesmente o processo ou a política de estabelecer ou manter um império. (SAID, 2011, p. 42).

narrativas se fazem presentes às estruturas mundiais, mas de forma desestruturada que, por sua vez, tem abalado muitos africanos e seus descendentes:

Se essa história parece um conto de fadas, não é porque não tenha acontecido, e sim porque nos familiarizamos demais com a África criada pelo ‘*Coração das trevas*’⁶, por sua longa linha de antecessores que remonta ao século XVI e seus sucessores de hoje na mídia impressa e eletrônica. Essa tradição inventou uma África onde nada de bom acontece ou jamais aconteceu. Uma África que ainda não foi descoberta e está à espera do primeiro visitante europeu para explorá-la, explicá-la e consertá-la – ou, mais provavelmente, morrer tentando. (ACHEBE, 2012, p. 89).

Não vamos falar que estas histórias foram passivas e que não teriam impacto futuramente nas sociedades projetadas. Nenhuma história é neutra, ou seja, toda história parte sempre de uma ideologia, na qual o historiador está envolvido ou inserido social e culturalmente inserido. O historiador é um produto de uma sociedade. Ele pensa aquilo que usufrui enquanto um ser sociável. Os espaços sociais com os quais está relacionado contribuirão na sua reprodução simbólica. O sujeito social é nada mais do que os espaços de socialização do qual ele faz parte. Como afirma Said (2011, p.18) “Conrad transmitiu suas tendências imperialistas residuais, embora seus herdeiros dificilmente tenham alguma desculpa que justifique o viés muitas vezes sutil e irrefletido de suas obras.” Sendo assim, podemos notar que não se deve analisar o pensamento de um autor ou de sua obra distante ou isolada do seu contexto político e social, uma vez que os trâmites de construção acabam influenciando o cerne de sua produção filosófica ou científica.

[...] Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica. (SAID, 2011, p. 24).

Ora, o que Conrad produziu não é nada mais do que os espaços sociais e políticos nos quais estava inserido, ou seja, os espaços de socialização. Como afirma a autora Mary Douglas, no livro intitulado ‘*Como as Instituições pensam*’, citando John Rawls, “[...] a sociedade constitui um todo orgânico, uma vida própria, distante e superior à vida de todos seus membros em suas relações mútuas [...]” (RAWLS, 1971, p. 264 apud DOUGLAS, 2007, p. 29). Para a autora, a socialização é o modo pela qual se afirma, com frequência, que a ordem social é mantida, ou seja, nós só produzimos aquilo que consumimos. Neste viés, é imprescindível que olhemos o homem como um ser sociável, susceptível a relações e que essa simbiose com os outros seres pode ou não influenciar na sua produção intelectual.

Todavia, outro marcador importante que chama muita atenção na construção imagética de África é a questão da diferença racial. Esse marcador até os dias de hoje perdura conflitos internos com o próprio negro africano e os seus descendentes quanto a sua originalidade, advindo do processo da construção do outro. Durante o processo das relações diplomáticas com o continente africano que marcou cem anos, os ocidentais buscaram se diferenciar dos povos africanos, através de categorias tanto biológicas, físicas como psicológicas. Foi preciso criar defeitos para a legitimação da exploração da alteridade, como consequência, temos a raça como um dos fatores coloniais mais utilizados para justificar a expansão imperial e a mão-de-

6 *Coração das trevas*: Título de um dos livros de Joseph Conrad (1857-1924).

obra capitalista. Appiah (1997, p. 32) analisa a questão da raça a partir de dois conceitos, como “racialismo” e ‘racismo’. Racialismo, para ele, é nada mais do que as características hereditárias, possuídas por membros do mesmo grupo, que buscam agregar-se num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros compartilham entre si certos traços característicos. Racionalismo teve o seu ápice no século XIX, quando os grandes pensadores buscavam desenvolver uma ciência da diferença racial.

Conjunto de condutas, de reflexos adquiridos, exercidos desde a primeira infância, valorizado pela educação, o racismo colonial está tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das sólidas estruturas da personalidade colonialista. (MEMMI, 1977, p. 68- 69).

Appiah (1997) afirma também que, na verdade, é uma virtude que essas visões costume efetivamente se enquadram nesse padrão que chamamos de “racismo”, em que o sufixo “-ismo” indica que o que temos em mente não é apenas uma teoria, mas uma ideologia⁷. Essas ideologias, por sua vez, foram construídas cada vez mais como ferramenta de colonização; os colonizadores criaram séquitos e os especializaram em diversas áreas do saber para alimentar o quadro administrativo do império.

Como destaca a escritora Patrícia Villen, na obra intitulada “*Amílcar Cabral e a Crítica ao colonialismo*”, na qual ela destaca sobre os diferentes tipos de colônia. Segundo Villen (2013, p. 47), “[...] é na clássica diferenciação entre os modelos de colônia de exploração e colônia de povoação⁸ que Caio Prado Junior procura a chave de compreensão do sistema de colonização moderno.” A segregação não foi um ato de separação simplesmente, porém um modelo de diferenciação entre os colonizadores e os colonizados, que acabou por influenciar muito a ideia de raça. Era necessário para melhor justificar e se legitimar dos atos esquizofrênicos do sistema.

As concepções imperialistas, para Villen (2013), surgiram com mais força e explicitamente nos ensaios e nas obras de autores que buscavam reforçar a ideologia do império e revelam como o preconceito racial não é apenas um traço exclusivo das práticas coloniais, mas congênito à própria política oficial do governo português da época: “A constante referência à inferioridade da civilização africana, à incapacidade de autogoverno, é o principal argumento de justificação do regime administrativo unitário adotado pelo sistema colonial português dessa época.” (VILLEN, 2013, p. 56).

7 Entre os conceitos mais polêmicos e geradores de mal-entendidos nas ciências da cultura e da comunicação ao longo dos últimos séculos, sem dúvida, está o de ideologia. O emprego costumeiro do termo é com sentido de sistema de ideias, mas o cunho ambíguo de seu uso, às vezes positivo, noutras pejorativo, sinaliza, porém, seu estatuto problemático. Destutt Tracy parece ter sido o criador do termo, entendendo-o como estudo das ideias, partindo da premissa de que essas têm vida própria, época da Revolução Francesa. Marx inaugurou sua crítica, explorando a hipótese de que não são as ideias o motor da história: essas seriam, antes, uma mediação da práxis humana em condições históricas determinadas. Segundo o pensador, o conceito de ideologia só tem sentido se lido criticamente, como a crença absoluta no poder das ideias e, assim, como falsa consciência de nosso ser no mundo. (MARCONDES FILHO, 2009, p. 175).

8 Caio Prado Junior chama atenção – quanto ao contexto europeu no século XVI- para as especificidades das transformações socioeconômicas e das lutas político-religiosas como sendo as principais causas desse movimento de emigração em massa dos europeus para a América. Na Inglaterra, epicentro dessas mudanças, a transformação da manufatura e a emergência da Revolução Industrial- fato que acompanha a expropriação dos campos para produção exclusiva de lã ao fortalecimento da indústria têxtil- provoca o deslocamento em massa da população camponesa, portanto também um excesso demográfico nas cidades. (VILLEN, 2013, p. 47).

Esses argumentos até hoje martelam a mente dos negros, principalmente o negro africano que esteve perto dos ocidentais quase cinco séculos de guerra na sua própria terra. O que queremos reforçar aqui é como as diversas narrativas acabaram contribuindo para a construção da imagem atual do continente africano e dos negros no mundo. Para quem ouviu do seu patrão durante séculos que era uma pessoa sem civilização, é normal que ele se sinta incorporado nos estigmas construídos pelo seu chefe e se comporte de igual forma.

O atraso cultural da raça negra servia também como fundamento privilegiado da defesa da necessidade de uma legislação especial destinada às populações nativas das colônias portuguesas africanas. São muitos os estereótipos fisiológicos e culturais citados pela autora no livro de Marnoco e Sousa em busca de uma exposição sobre a raça exclusiva. Ela afirma que o autor aborda a questão do regime jurídico das populações indígenas. Sua argumentação visa demonstrar quão inadequada e desvantajosa seria a aplicação das ideias igualitárias iluministas à legislação colonial portuguesa daquele período. Notemos mais uma vez que a construção dos marcadores nunca esteve separada das relações econômicas, políticas e culturais.

Se Crummel abrisse a enciclopédia no artigo sobre a Humanidade, teria lido que “les Nègres sont grands, gros, bien faits, mais niais e sans génie”. (Não tenho certeza de poder captar numa tradução o tom original de condescendência dessa frase, mas aqui vai: “os negros são grandes, gordos e bem-feitos, mas ingênuos e sem criatividade intelectual.”) Temos de fazer um esforço para recordar que essa é a mesma *Encyclopédie*, o mesmo *Dictionnaire Raison-née des Sciences*, que condenou a escravidão africana como “repugnante à razão”, e que afirmou que reconhecer a condição do escravo na Europa seria “decidir, nas palavras de Cícero, as leis da humanidade pela lei civil da sarjeta.” O preconceito racial que o século XIX adquiriu e desenvolveu a partir do Iluminismo não decorreu simplesmente de um sentimento negativo em relação aos africanos. E a incapacidade de Crummel e Blyden de enxergar qualquer virtude em nossas culturas e tradições não tornou menos autêntico seu desejo de ajudar os africanos. (APPIAH, 1997, p. 45).

O racismo construído pela estratificação e a construção de imagens dos subalternos vão caracterizar o negro e o indígena como indivíduos incapazes de autogovernança. Essas marcas podem ser vistas ainda hoje, em muitas instituições sociais. O racismo, segundo Albert Memmi (1977), revela três elementos importantes na atitude racista. O racismo se apresenta nas diferenças entre o colonizador e o colonizado, na valorização dessas diferenças, em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado e, por último, por levar essas diferenças ao absoluto, afirmando que são definitivas e agindo a fim de que se tornem tais. Em decorrência desses olhares, podemos perceber que o racismo é um produto do imperialismo, ou seja, da expansão econômica alimentada pelo Iluminismo. Esses marcadores até os dias de hoje deixaram legados que, explícita ou implicitamente, são reproduzidos por várias instituições sociais.

3 AS ÁFRICAS NO BRASIL

Primeiramente, gostaria de justificar o porquê do termo “Áfricas” o plural e não África no singular. Há muito tempo que o continente africano é destacado como um Estado-Nação. Negamos a visão muitas vezes apresentada do continente africano como país. Ela é na verdade um continente com várias nações, o que pela lógica seria *África das diversas Nações*. Quando tratamos desta maneira, tornamos o continente como algo homogêneo no que toca a sua diversidade política, econômica, cultural e social:

Não é raro ouvir nos meios informativos referências e que o artista tal estava fazendo um *tour* que incluía Londres, Paris, Berlim e... África: o continente reduzido a uma cidade, nem mesmo um país. Às vezes, porém, um acontecimento, ocorrido num único país, é extrapolado para todo o continente. É o que ocorreu em relação à “Copa da África”, e não da África do Sul, país que sediou o evento. O mesmo se passa com guerras, secas, fomes ou epidemias. Nesta lógica, o termo África passa a referenciar um lugar qualquer homogêneo. Essa homogeneização, que reduz todo o continente e suas múltiplas culturas a uma unidade inexistente na vida real, causa uma forte distorção no nosso olhar e é desumanizadora em relação aos africanos. (ZAMPARONI, 2011, p. 21).

Mas, o assunto aqui não é homogeneidade africana ou a diversidade africana. A temática a ser tratada agora é sobre a existência das Áfricas no Brasil. Negar que não existem Áfricas no Brasil é negar uma parte da história desse país. O continente africano e o Brasil partilham a mesma história desde a chegada dos portugueses na África, no século XV, e no Brasil, no século XVI, com a chegada do navegador Pedro Álvares Cabral. Assim também afirma Zamparoni (2011, p. 20) que:

[...] nos dias de hoje não causa estranheza afirmar que o Brasil e os brasileiros são herdeiros culturais não só da Europa, mas também da África e da Ásia, e que a construção da nossa identidade nacional passa pelo conhecimento da história e das culturas desses continentes.

Na realidade não é bem assim que tem acontecido. A história da Europa no Brasil tem sido e sempre foi a mais destacada nas escolas com relação à história dos continentes africano e asiático. É muito normal ouvir nas escolas sobre os mitos gregos, império romano, revolução francesa, feudalismo, César, Napoleão, Stalin, Hitler, do que ouvir Cidades Yorubas, reino do Congo, Mali, Bacongo, Haussas, rainha Nzinga, Tchaca, Amilcar Cabral, Julius Nierere, Lumumba e Kwame Khruma. África, no Brasil, se resume a Mandela e África do sul, devido à Copa do Mundo e à repercussão política de Mandela na luta de libertação de seu país.

A verdade é que o pouco que sabemos sobre a África e os africanos está carregado de estereótipos e preconceitos. A imagem deles que predomina entre nós é a de uma terra exótica, selvagem, como selvagem são os animais e pessoas que nele habitam: pobres, miseráveis, que se destroem em sucessivas guerras fratricidas, seres irracionais em meio aos quais assolam doenças devastadoras. (ZAMPARONI, 2011, p. 20).

Só para exemplificar que essas imagens não estão distantes da construção histórica e imagética contada pelos outros, como precedentes, temos a continuidade das histórias a partir de outros dispositivos de comunicação e tecnologias da informação. Se antes, do século XVIII ao XIX, a produção acadêmica e a imprensa estavam no seu ápice, nos séculos XX e XXI, temos os novos meios de comunicação e as heranças do processo de colonização que, por sua vez, dão continuidade ao processo anterior. Como podemos observar no Brasil, em pleno século XXI, devido ao processo colonial dos países africanos, ainda temos costumes presentes nos bairros, escolas, empresas e outras instituições, como a visão estereotipada dos negros africanos e brasileiros, advindas ou relacionadas com o passado. Segundo Zamparoni (2011, p. 22), “[...] o momento mais crítico nesse período de desumanização se deu no século XIX, com a hegemonia da noção de raça, que então passou a ser difundida como parâmetro definidor e classificador da humanidade [...]”:

Havia um projeto dos políticos e dos homens bem pensantes do país que sonhavam com o branqueamento da população, com a diminuição da presença negra, vista como fator que influenciava o alcance dos estágios mais avançados do desenvolvimento, conforme os padrões

ocidentais. Se antes os negros eram marginalizados e perseguidos pelo estigma da escravidão e da suspeita que sobre eles pairava, agora alguns motivos da marginalização se ligavam aos obstáculos que suas tradições de origem africana significariam para evolução da sociedade. Conforme essa maneira de ver as coisas, para o Brasil atingir o mesmo nível das nações mais desenvolvidas deveria eliminar seu lado africano e negro. (SOUZA, 2007, p. 122).

Entretanto, de acordo com Zamparoni (2011), podemos ver que no cotidiano as características da raça não se aplicavam aos indivíduos de maneira uniformizada, o comportamento desviante de uma pessoa branca era normalmente entendido como um problema individual, e o de um negro como uma característica inata de toda raça.

Estudos mostram que no Brasil, para Zamparoni (2011), desde meados do século XIX, os grandes cientistas, particularmente os médicos, participaram ativamente da discussão e produção de conhecimento relacionado ao racismo científico, cujo centro era a Europa. Mas o ápice da discussão em torno da raça teve mais impacto no Brasil justamente quando estava sendo questionada a legitimidade da escravidão.

Podemos ver a abolição do trabalho escravo no Brasil, em 1888, a instalação nacional da República no ano seguinte exigia repensar a identidade nacional. Segundo Zamparoni (2011, p. 23), “[...] a lógica abolicionista de que a nação era atrasada porque baseava na escravidão ajudou a fortalecer a tese de que os escravos eram naturalmente ‘atrasados’ e por extensão também os negros em geral e da África.”

Podemos notar que a lei abolicionista foi um fracasso para o Brasil. O negro escravizado foi libertado, mas doutro lado não deixou de estar acorrentado, uma vez que a ausência de políticas públicas ainda não se fazia vigente no seu dia a dia. A lei simplesmente garantiu a liberdade do negro, porém não criou políticas de inclusão para eles que sofreram e lutaram na construção do Estado Nação que hoje é o Brasil. Portanto, podemos ver que a imagem do negro no Brasil ainda continua deturpada, isto é, associada as suas heranças históricas projetadas pelos ocidentais. Zamparoni (2011, p. 23) destaca que “[...] essas teses do branqueamento geraram na consciência nacional brasileira uma espécie de amnésia propositada e um afastamento da África.”

A necessidade de esconder das novas gerações o nosso passado escravocrata e a nossa imensa população de origem africana era tão forte por parte das classes dirigentes brasileiras que, nos primeiros livros didáticos de “história pátria” do período republicano, são quase ausentes as referências à escravidão, que durou quase quatro séculos e foi essencial para a existência do Brasil. Assim destaca Souza (2007, p. 121):

Apesar da ligação estreita que o Brasil manteve por séculos com regiões da África, até pouco tempo o desejo predominante era extirpar do Brasil toda lembrança africana. Um dos dramas da jovem nação, querendo se afirmar perante a Europa e a América do Norte, é que nesses lugares a civilização europeia e a raça branca eram consideradas exemplo do mais alto grau do desenvolvimento alcançado pela humanidade. Numa escala que ia de um nível inferior a outro superior, do primitivo ao civilizado, do irracional ao racional, do mágico ao científico, os negros africanos estariam no início desse processo, que levou milênios para chegar onde se encontram os principais países do ocidente, como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos.

No âmbito acadêmico, de acordo com Zamparoni (2011), no I Congresso Afrobrasileiro realizado em Recife, em 1934, e na segunda edição em Salvador, em 1937, Gilberto Freyre, Edson Carneiro e Manuel Querino se propuseram a repensar o lugar e a contribuição dos negros na cultura e na iden-

tidade brasileiras, mas a África e os africanos não foram assunto dos congressos: eram tão somente referências. De maneira simplificada, pode ser dito que esse grupo rompeu com as teses de Nina Rodrigues⁹ e passou a encantar a comunidade brasileira como positiva.

Para Zamparoni (2011, p. 25), “[...] nos anos 1930, as ideias de Freyre foram bem recebidas no Brasil, mas fortemente repudiadas nos meios colonialistas portugueses, que na altura eram apologistas da pureza racial e inimigos da miscigenação.” Podemos notar que o Brasil republicano nada mais fez se não reproduzir os mesmos sistemas coloniais da antiga metrópole colonizadora:

Não há como esconder, portanto, o fato histórico de que o preconceito de pele e a discriminação racial funcionaram por longos séculos como principal instrumento de legitimação das barreiras raciais sobre as quais se estruturou a sociedade escravagista nas coloniais portuguesas. A separação entre a figura social do colonizador branco- entendida como beneficiária exclusiva de privilégios socioculturais, econômicos e políticos- e a do colonizado- como sinónimo de isolamento econômico e sociocultural- era funcional à estrutura da colônia de exploração. Domínio da raça branca e isolamento dos colonizados “não branco” era, portanto, o modelo social fundador do equilíbrio artificial e injusto das relações raciais no seio da sociedade colonial portuguesa. (VILLEN, 2013, p. 54).

Nesta perspectiva Zamparoni (2011, p. 26) afirma que foi com a independência de alguns países africanos que o Brasil se aproximou mais do continente. Ele realça que, com José Honório Rodrigues, em obra que se seguiu à independência da maioria dos países africanos (1960) e às vésperas do desencadeamento da luta armada de libertação nacional, o Brasil buscava novas referências de aproximação com a África. Sendo assim, é neste período que passou através dos acadêmicos e dos blocos políticos a mencionar com mais frequência o continente:

Essa atitude mudou por volta de 1960, quando a África começou a se livrar do jugo colonial imposto ao acontecimento no final do século XIX, como veremos mais adiante. A partir daí, a história e as manifestações culturais dos povos africanos, às quais até então se dera pouca atenção, se tornaram objeto de interesse. (SOUZA, 2007, p. 126).

A partir desse período, segundo Zamparoni (2011), são criados centros de pesquisas voltados para os estudos africanos, como o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), na Universidade Federal da Bahia; em 1961, o Instituto Brasileiro de Estudos Afroasiático (IBEAA), ligado à Presidência da República, fechado após o golpe militar de 1964; em 1963, o centro de Estudos e Cultura Africana na Universidade de São Paulo, hoje denominado Centro de Estudos Africanos (CEA), e, em 1973, o Centro de Estudos Afro-asiáticos (CEAA) do Rio de Janeiro, uma espécie de herdeiro do IBEAA. Esses centros formaram as duas primeiras gerações, ainda que diminutas, de intelectuais brasileiros interessados em estudar a África.

⁹ Nina Rodrigues defendeu ideias que hoje podem ser qualificadas como racistas, mas, à época, eram consideradas científicas e avançadas. Ele foi fortemente influenciado pelas ideias do criminólogo italiano Cesare Lombroso. No ano da abolição da escravatura, escreveu: “A igualdade é falsa, a igualdade só existe nas mãos dos juristas”. Em 1894, publicou um ensaio no qual defendeu a tese de que deveriam existir códigos penais diferentes para raças diferentes. Nina Rodrigues foi um dos introdutores da antropologia criminal, da antropometria e da frenologia no país. Em 1899 publicou *Mestiçagem, Degenerescência e Crime*, procurando provar suas teses sobre a degenerescência e as tendências ao crime dos negros e mestiços. Os demais títulos publicados também não deixam dúvidas sobre seus objetivos: “Antropologia patológica: os mestiços”, “Degenerescência física e mental entre os mestiços nas terras quentes”. Para ele, negros e os mestiços se constituíam na causa da inferioridade do Brasil.

Hoje vivemos em outra conjuntura institucional. Depois de pressões vindas de vários segmentos sociais, dos meios universitários, mas, sobretudo, e setores do movimento negro organizado, foi editada em 2003 a Lei 10.639¹⁰, que tornou obrigatório o ensino de História da África e a cultura afrobrasileira nas escolas brasileiras. Ora, essa lei, por sua vez, vem desconstruir a imagem do continente africano dos períodos anteriores, porém o grande problema está na formação dos profissionais nas áreas. Enquanto a África e os africanos permanecerem desconhecidos dos brasileiros, tanto a direita, quanto a esquerda um tanto racistas, travestidos de liberais, quanto os que labutam arduamente para a extinção do racismo, vão continuar prisioneiros de uma visão da África que foi criada para dominar e desumanizar.

Kwame Khroma, líder político ganês dizia sempre nas conferências que “não é preciso nascer em África para ser africano, porém, é preciso que a África nasça em você.” Isto deve ser pensado em toda esfera do saber. Para nós, o que nos interessa é a área de comunicação. Não é possível construir a realidade africana sem que o profissional de comunicação conheça as realidades históricas, política, econômica e social daquele lugar.

De fato, acerca da realidade local é necessário que se fale, se estude e se compreenda dentro das instituições, uma vez que são os discursos institucionais os responsáveis pela ordem social. As pessoas não vão conhecer a África se as produções institucionais se limitarem de falar. Enquanto permanecermos com a Lei Nº 10.639/3 nas gavetas das instituições, a África continuará sendo vista com a mesma lente. Não nos referimos simplesmente ao sistema educacional, mas é dela que teremos a base. É necessário que outras instituições também trabalhem arduamente na desconstrução dos estereótipos preconcebidos sobre o continente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que a construção imagética de África teve impacto na construção identitária do continente, dos africanos e dos seus descendentes. Imagens essas que até os dias de hoje são apresentadas de forma, consciente ou inconsciente, elas pessoas, na rádio, na televisão e nas redes sociais. Portanto, através de um recuo no tempo, o trabalho em proa apresenta uma perspectiva histórica e social dessa construção imagética. Entendendo, assim, que o processo de constituição imagética de África se deu a partir da relação de força com outros grupos. Através da relação com o outro diferente emanou o discurso estereotipado da África selvagem, de constante guerra, miséria e sofrimento. Isso se dá ainda mais forte na diáspora, onde os filhos desterrados do continente se encontram. O encontro com uma história distorcida e imagem negativa projetada constantemente tornou o sujeito negro cada vez mais marginalizado na sociedade em que estão inseridos. A construção de uma nova história sobre a África é, portanto, de extrema importância que se conta como forma de pagar uma dívida com os africanos e os seus descendentes que, há séculos, sofrem e têm sofrido sobre essa imagem construída no passado.

10 A lei Nº 10.639/03 estabelece no ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, que se torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afrobrasileira. O conteúdo programático que se refere ao estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil. Os conteúdos referentes à História e Cultura Afrobrasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Imaginary Construction of Africa: narratives about Africa from the western perspective

ABSTRACT

This paper aims to present several narratives about the African continent from the perspective of Westerners with regards to the imaginary question of the continent. Thus, we seek to understand, through the same narratives projected between the periods from the XVth century to the XXth century, the way these images had impact in the past or have it nowadays. The approaches or narratives constructed in the past related to Africa and the African diaspora in a stereotyped way demarcated and marginalized the continent, as a space of war, hunger, misery and extreme suffering. Therefore, we realize that these narratives were not constructed isolatedly, but through a relationship of force between the African continent and others.

Keywords: Africa; Imaginary Construction; The West.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. **A educação de uma criança sob o protetorado Britânico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- APPIAH, Anthony. **Na casa de meu pai: África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- CRUZ, Domingos. **África e Direitos Humanos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- FILHO, Ciro. **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula. **Epistemologia do Sul**. Coimbra: Edição Almedina, 2009.
- SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2008.
- SILVA, Alberto da Costa. **Imagens da África**. São Paulo: Penguin, 2012.
- SOUZA, Marina. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2007.
- VILLEN, Patrícia. **A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição**. São Paulo: Expressão popular, 2013.
- ZAMPARONI, Valdemir. Imagens da África no Brasil. In: BOTELHO, Andre; SCHWARCZ, Lillian. (Org.). **Agenda Brasileira, temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

BIOGRAFIA

Osmilde Augusto Miranda

Mestrando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão e graduado em comunicação social-habilitação Jornalismo pela UFMA. E-mail: osmildemiranda@gmail.com

Flávia de Almeida Moura

Jornalista, mestre em Ciências Sociais e Doutora em Comunicação. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, pesquisadora da temática Comunicação, Direitos Humanos e Trabalho e membro do Grupo de Pesquisa Trabalho Escravo Contemporânea da Universidade do Rio de Janeiro (GPTEC-UFRJ). E-mail: flaviaalmeidamoura29@gmail.com

Ensino de Teatro na Contemporaneidade: Discussão teórica e análise da prática na escola pública de São Luís (MA)

Gislane Gomes Braga¹

RESUMO

Discussão sobre a presença do teatro na educação básica, considerando os conceitos contemporâneos atinentes à questão e sua prática efetiva junto às escolas públicas de Ensino Médio na cidade de São Luís (MA). Considerações sobre as transformações verificadas no modo de vida social na contemporaneidade e suas repercussões nas maneiras de conhecer, fazer e apreciar as linguagens artísticas na educação formal, dando ênfase ao ensino do teatro. Apresentação e análise de algumas informações de campo relativas à prática do ensino de Teatro na realidade investigada (escolas públicas de Ensino Médio de São Luís - MA). Direcionamentos teóricos e metodológicos referentes ao campo da pedagogia do teatro, buscando compreender as demandas estético-pedagógicas deflagradas pelas paisagens culturais contemporâneas, de maneira a evidenciar a relevância da inserção da linguagem teatral para as práticas estéticas escolares.

Palavras-chave: Ensino de Teatro. Escola pública. Cultura e Sociedade.

A emergência da sociedade pós-moderna², que marca a segunda metade do século XX, carrega em seu bojo conflitos emergentes de um processo de ruptura e crise em relação ao amplo projeto de modernidade, inaugurado na Renascença e fortalecido no século XVIII. Desse modo, os preceitos modernos de supervalorização da razão, cientificismo, e a própria construção da ideia de um sujeito unificado, centrado e autônomo, passam a ser desconstruídos mediante novos processos socioculturais que dão feição ao nosso tempo.

As paisagens socioculturais contemporâneas, marcadas, sobretudo, pela crise da razão, fragmentação da realidade e dos sujeitos (DUARTE JUNIOR, 1997; HALL, 2006), bem como pelos fenômenos de hibridização cultural³ (BHABHA, 2001; GARCÍA CANCLINI, 2008a) e desterritorialização

1 Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Professora de Teatro e Supervisora educacional na rede estadual de ensino na cidade de São Luís/MA. Membro do grupo de pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação cultural (CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade da UFMA, desenvolve pesquisa na linha de Pedagogias do Teatro.

2 A pós-modernidade é concebida neste estudo a partir da visão de García Canclini (2008) que a compreende não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma forma de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis eliminar ou superar para constituir-se. Trata-se, portanto, de revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, formular um pensamento mais aberto para incorporar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva.

3 GARCÍA CANCLINI (2008, p. xix) concebe a hibridização enquanto “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Bhabha (2001) observa que o híbrido provém de intervenções que emergem dos mais diferenciados setores da vida social. Ou seja, a noção de hibridismo, numa conotação ampla, provoca o confronto entre o hegemônico e o periférico,

zação⁴ (GARCÍA CANCLINI, 2008), têm fomentado novos procedimentos artísticos e estéticos e têm requisitado novos direcionamentos pedagógicos, visando estabelecer um diálogo efetivo com os espectadores desse tempo. Isso porque a estética contemporânea contém, em sua essência, aspectos fundantes como multiplicidade, heterogeneidade, interatividade, fluidez, fragmentação, descontinuidade, efemeridade, dentre outros (DOMINGUES, 1997).

Acompanhando os modos de narração, percepção e compreensão de mundo que marcam a época atual, as manifestações artísticas contemporâneas tendem a descortinar a realidade, rejeitando qualquer tentativa de representação que pretenda mostrar uma falsa ideia de totalidade. Ou seja, absorvendo a falência dos ideais iluministas e sendo suscetível às transformações epistemológicas e socioculturais, a arte pretende mostrar que a realidade é fabricada, não é um dado natural, mas é construída historicamente. O fenômeno artístico, apresentando-se de forma fragmentada, tende, portanto, a denunciar estas múltiplas realidades, recusando-se a qualquer investidura que pretenda traduzir a realidade como unidade.

Desse modo, as artes, no ambiente do pós-modernismo, apresentam algumas características que põem em evidência traços da contemporaneidade que merecem ser mostrados, discutidos e analisados. Featherstone (1995, p. 25) evidencia, como aspectos nevrálgicos, os seguintes:

[...] a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana; a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da ‘ausência de profundidade’ da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição.

Rompendo totalmente com ideia da contemplação do belo, as artes contemporâneas utilizam imagens estilhaçadas, mais factualistas e menos idealistas ou imitativas, na pretensão de causar no espectador um estranhamento frente ao cotidiano.

Diante disso, a proposta do artista não é mais a busca de formulações consensuais acerca de uma leitura de mundo, mas de algo que possa ser contemplado e analisado sob o ponto de vista particular do próprio espectador que, neste caso, adquire a postura de coautor do evento artístico, uma vez que compete a este o redimensionamento e a recontextualização de cada fragmento da obra. Desse modo, a experiência artística contemporânea apresenta “[...] não mais uma obra aberta, mas uma obra explodida [...]” (DESGRANGES, 2010, p. 150), já que induz a leituras plurais e dissensuais.

A linguagem teatral incorpora estes princípios, apresentando uma estética fragmentada, colaborativa e híbrida, situando-se em “[...] territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados [...]” (FERNANDES, 2010, p. 43).

Neste sentido, busca romper definitivamente com a ideia de representação, distanciando-se do propósito de criação de um universo fictício. Abrindo perspectivas para além do drama, este teatro recusa a mimese e a síntese, favorecendo a decomposição da percepção, uma vez que não tenciona

tradição e modernidade, o público e o privado, entre temporalidades passadas e atuais.

⁴ Para o autor, este fenômeno consiste na perda da relação natural da cultura nos territórios geográficos e sociais e, simultaneamente, certas relocalizações territoriais – relativas e parciais – das velhas e novas produções simbólicas.

apresentar imagens ou narrativas logicamente organizadas. Passando a se situar mais na esfera da situação, prima pela experiência partilhada e não pela experiência transmitida, visto que o processo, o momento presente da experimentação cênica, torna-se mais importante que o produto final.

Concebido desta maneira, o teatro aproxima-se da realidade, mas empenha-se a desconstruí-la no espaço cênico por meio da ação dos atores que, em cena, jogam com os signos de forma a torná-los instáveis, fluidos, obrigando o olhar do espectador a transitar de uma referência a outra, de um sentido a outro, reconstruindo ininterruptamente a cena no lúdico e tentando, assim, escapar da representação mimética.

Tomando por base estas transformações socioculturais, artísticas e estéticas e problematizando a respeito do papel da educação escolar neste contexto, Santana (2009) destaca que as mais recentes concepções culturais têm requisitado ou mesmo fomentado no cenário educacional valores como respeito ao receptor, fragmentação de um discurso anteriormente linear, pluralismo, dentre outros.

Calcada nestes princípios, a educação formal contemporânea passa a ter como um de seus pilares a valorização dos saberes e das experiências que os alunos adquirem fora da sala de aula. Tal fundamento, por sua vez, encontra-se articulado à própria paisagem cultural contemporânea, que possui como uma de suas principais características a supressão das fronteiras entre o conhecimento cotidiano, o conhecimento da cultura de massas e o conhecimento especializado.

Sob estes parâmetros, o foco da educação passa a ser o aluno e os processos educacionais deverão levar em conta suas particularidades, tratando-o “[...] como portador de uma natureza indivisa, traduzida em corpo, mente e espírito [...]” (COIMBRA, 2006, p. 67).

Advogando um *currículo do engajamento* e uma pedagogia articulada ao saber especializado e ao saber proveniente das experiências cotidianas⁵, Young (2011) observa que as disciplinas que compõem o currículo escolar são construções históricas dinâmicas que sofrem alterações ao longo do tempo, mobilizadas por fatores de diferentes ordens. Em relação a este posicionamento, ele esclarece:

Em contraste com a visão tradicional de disciplinas, elas não são vistas como parte de algum cânone fixo definido pela tradição, com conteúdos e métodos imutáveis. Isso não significa que seja possível haver uma matéria ou uma disciplina sem algum tipo de ‘cânone’ de textos, conceitos e métodos acordados. Isso significa que o cânone em si tem uma história e, embora não seja fixo e imutável, tem uma estabilidade, bem como uma abertura em que os estudantes podem apoiar-se ao estabelecerem suas identidades. (YOUNG, 2011, p. 617).

Esta compreensão de currículo propõe a ênfase no caráter construtivo e interpretativo do conhecimento, já que o considera como um objeto cultural, ao passo em que enfatiza que o fenômeno educacional não pode prescindir do conhecimento produzido por comunidades de especialistas. Seguindo esta linha de pensamento, as práticas pedagógicas precisam promover a equiparação entre as diversas áreas do saber e a articulação entre os conhecimentos intra e extraescolares, ou seja, entre os conhecimentos especializados e cotidianos.

⁵ O autor enfatiza a diferenciação entre currículo e pedagogia. Para ele, o currículo deve englobar os conceitos produzidos por comunidades de especialistas que produzem o conhecimento. A articulação desses conceitos ao conhecimento cotidiano é um recurso pedagógico a ser utilizado pelos professores como forma de possibilitar aos alunos a ultrapassagem do pensamento do senso comum ao conhecimento científico.

Ao relacionar os aspectos socioculturais que configuram o cotidiano dos alunos com os saberes especializados, e ao considerar a realidade e o conhecimento como processos dinâmicos, o professor efetiva uma educação dialógica e problematizadora (FREIRE, 1996). Tal percepção, por sua vez, apoia-se na teorização curricular que concebe a pedagogia como cultura e a cultura como pedagogia⁶, cujo fundamento maior consiste, justamente, na supressão das fronteiras entre o conhecimento acadêmico e o escolar e entre o conhecimento cotidiano e o conhecimento da cultura de massas. Neste sentido, a pedagogia incorpora outras instâncias culturais externas ao universo educacional formal enquanto formas de aprendizagem, por perceber que, além de promoverem um enorme fascínio na vida de crianças e jovens, elas corporificam o universo cultural e, conseqüentemente, o conhecimento. A investigação fenomenológica incorporada, nesta vertente, volta-se para os significados ordinários do cotidiano, para as categorias do senso comum, focalizando a experiência vivida a partir de significados subjetivos e intersubjetivamente construídos (SILVA, 1999). Porém, há que se considerar, novamente, que os processos educacionais sustentados por esta vertente precisam ser mediados pelo saber especializado, a fim de que o aluno possa redimensionar o conhecimento cotidiano, adquirindo maior possibilidade de destituir o “[...] senso de alienação de suas vidas cotidianas fora da escola [...]” (YOUNG, 2011, p. 617).

Situada dessa maneira a questão do ensino da arte e, mais especificamente, a linguagem do teatro, a presente pesquisa propõe o desenvolvimento de um estudo a respeito destas dimensões pedagógicas instauradas na educação escolar, considerando que as paisagens socioculturais contemporâneas e as novas maneiras de produzir e apreciar as manifestações artísticas demandam mudanças significativas quanto aos valores, conceitos e práticas que possam balizar a presença da arte e de suas linguagens nas escolas. Afinal, numa época que é palco de tantas indagações e perplexidades, marcada pelas mídias e inovações científicas e estéticas, “[...] torna-se essencial identificar o projeto contido no ensino das artes, para então verificar como ele pode ter êxito e adquirir relevância social.” (SANTANA, 2010, p. 208).

Daí a necessidade da investigação e reflexão sobre conceitos e metodologias artístico-educacionais que consigam acompanhar as recentes transformações socioculturais provocadoras de uma estética teatral situada numa relação mútua com o cotidiano, “[...] que molda o teatro assim como é moldado por ele [...]” (VILLAR, 2008, p. 202). Sendo assim, se o próprio fazer teatral na atualidade incorpora elementos da vida, do cotidiano, o ensino de teatro, obviamente, não deve desvaler-se dos aspectos culturais que fazem parte do contexto sociocultural dos alunos.

Nesta perspectiva, tanto a literatura especializada quanto os documentos oficiais que orientam a educação brasileira alegam que o ensino do teatro deve intermediar de maneira contextualizada tanto os processos de experimentações e criações cênicas quanto os de apreciação de cenas teatrais, em contraponto com o estudo crítico da história, sobrepujando a dicotomia entre teoria e prática. Sendo assim, pode-se dizer que a função primordial do professor de teatro, na atualidade, é contribuir no desenvolvimento cultural dos educandos por meio do conhecimento da linguagem teatral que inclui a intensificação da recepção crítica e a produção.

⁶ Esta concepção curricular é um dos reflexos do movimento conhecido como *virada culturalista* que propunha se pensar nas relações sociais, sobretudo a partir de aspectos culturais que configuram uma sociedade num determinado contexto. O culturalismo representa, por sua vez, o colapso e a tentativa de superação dos grandes paradigmas explicativos, teleológicos e ainda envolvidos com o Iluminismo do século XVIII.

Para tanto, o professor de teatro necessita dominar os conteúdos específicos desta linguagem artística, o que implica, necessariamente, na sua capacidade de conectar os “[...] conteúdos estéticos e históricos à prática competente da linguagem [...]” (MARTINS, 2006, p. i).

Assim, uma das competências necessárias ao professor de teatro consiste na sua capacidade de inter-relacionar os saberes da linguagem teatral com os fenômenos estéticos que os originam, sem perder de vista, os eixos formativos gerados por aspectos do cotidiano e por outros campos do saber.

Sob este prisma, o ensino de teatro coloca em questão as proposições artísticas cultuadas tanto na pedagogia tradicional como na modernista e exige dos professores novas abordagens e procedimentos estéticos em sintonia com a sensibilidade do aluno, que, na atualidade, sofre fortes influências dos meios de comunicação, dos novos padrões de consumo⁷ e transformações sociais. Em vez de reduzir a disciplina a uma mera transmissão de conteúdos e recepção passiva de conceitos, técnicas, estilos de época e movimentos artísticos, o ensino de arte deve centrar-se em propostas desafiadoras que possam agregar a um só tempo a arte, a vida, o cotidiano e a escola, através de experiências estéticas que articulem a produção, a leitura crítica e a apreensão da arte em diferentes contextos a serem ressignificados por aspectos culturais diversos.

Neste caso, o professor de teatro deveria saber conduzir processos estéticos teatrais, o que não significa oferecer fórmulas previamente estabelecidas nem tampouco sujeitar o ensino a um espontaneísmo ou subjetivismo gratuito, mas significa intermediar sistematicamente um trabalho de construção colaborativa através de experimentações de diferentes possibilidades de elaborações cênicas. Sua função é a de implantar no grupo indagações capazes de suscitar nos seus integrantes, uma postura de pesquisador e não de mero receptor. Inserido nesse processo colaborativo⁸, o aluno adota a postura de criador e apreciador crítico de cenas, cujos olhares e atitudes inventivas são provocados com base nas situações experimentadas, nos diálogos e nas reflexões desenvolvidas durante os momentos de aprendizagem.

Dessa forma, o ensino de teatro configura-se enquanto prática de uma pedagogia teatral crítica e dialógica, uma vez que os processos de aprendizagem são baseados em experimentos cênicos que envolvem continuamente a pesquisa, a reflexão e a sistematização de procedimentos de trabalho que são alvo constante de observações, análises e reflexões que podem resultar em reformulações. Daí percebe-se que os processos são pontuados por ininterruptos momentos de investigação, criação e recriação de metodologias. Para tanto, a adoção de um espírito de descoberta e a disponibilidade para o enfrentamento de novos desafios é fundamental. Martins (2006, p. iii) observa que:

7 Neste sentido, entendo que deve haver uma similaridade entre o objetivo do ensino de teatro e o objetivo da ação cultural proposto por Teixeira Coelho (2006) quando defende que este não deve ser o de reforçar nos sujeitos a postura de consumidores, mas deve diminuir a letargia e a passividade promovidas pelos meios de comunicação de massa. Mesmo com a homogeneização cultural promovida pela mídia, a arte ainda pode e deve ser o espaço privilegiado para a manifestação das diversidades, um espaço onde as inúmeras possibilidades de escolhas sejam expressas, percebidas e discutidas.

8 O processo colaborativo pressupõe a criação coletiva, na qual o espetáculo não é concebido por uma única pessoa, mas pelo grupo envolvido na atividade teatral. Neste caso, o trabalho dramaturgico é frequentemente construído durante as improvisações realizadas nos ensaios, onde cada participante possui espaço para intervir e propor modificações. O encenador, inserido neste processo, atua como um coordenador capaz de estimular a equipe a “[...] agrupar estilística e narrativamente seus esboços, a tender para uma criação coletiva [...]” (PAVIS, 2011, p. 79).

Esta abordagem do aluno e do professor como pesquisadores tem seu fundamento teatral nas posições de diversos encenadores, como Bertoldo Brecht e Peter Brook, quando afirmam que o encenador não deve entender por ensaio a submissão àquilo que já está estabelecido anteriormente, mas como uma experimentação de diferentes possibilidades de configuração das cenas [...]. Sendo assim, o encenador deve utilizar os mais variados estímulos, provocando a multiplicidade de pontos de vista, estimulando novas experiências e a atitude de pesquisa dos participantes.

Dentre as possibilidades metodológicas capazes de proporcionar inúmeras experimentações cênicas sob um caráter de pesquisa, destaco a importância da prática de jogos teatrais e dramáticos, bem como das improvisações teatrais, além de outras abordagens, como o método do drama⁹ e processos mediação teatral¹⁰.

Em relação às concepções de jogo acima mencionadas, Pupo (2001 *apud* SOARES, 2010, p. 22) aponta, sumariamente, algumas semelhanças entre as características do jogo teatral e do jogo dramático que merecem ser destacadas nesta pesquisa, uma vez que se aplicam perfeitamente a um ensino de teatro que, baseado na experimentação e na pesquisa, ambiciona correlacionar, por meio de ações inventivas, aspectos da linguagem e do fazer teatral com temáticas, situações, emoções e sentimentos que configuram o cotidiano dos alunos.

Ambos, jogo teatral e jogo dramático, fundamentam-se na ideia de que a depuração estética da comunicação teatral é indissociável do crescimento pessoal do jogador. Ambos têm na plateia – interna do grupo de jogadores – um elemento essencial para avaliação dos avanços conquistados pelos participantes. Prescindem da noção de talento ou de qualquer pré-requisito anterior ao próprio ato de jogar e apresentam propostas de caráter estrutural, derivadas da linguagem do teatro, que permitem a formulação pelo próprio grupo, das situações, temas, desejos, que quer trazer à tona. Quando se lança em um jogo teatral ou dramático, o jogador é convidado a formular e responder a atos cênicos, mediante a construção física de uma ficção composta por ação, espaço, fala, entre outros elementos possíveis. Essa construção ocorre através de relações que o jogador produz aqui e agora com seus parceiros, ambiente, relações essas que implicam em intencionalidade, mas incluem também, necessariamente, fatores aleatórios. (PUPO, 2001 *apud* SOARES, 2010, p. 22).

Para fazer valer a relevância do jogo como campo de possibilidades de criação e apreciação de formas e imagens teatrais, este não deve ser abordado simplesmente como meio para a aquisição de habilidades ou técnicas concernentes à linguagem em questão, mas concebido como objeto estético possuidor de um caráter poético, crítico e efêmero, dotado de teatralidade e “vida”, uma vez que

9 O método pelo drama, trazido para o Brasil por Beatriz Cabral na década de 90 também consiste numa interessante proposição teórica e metodológica, donde a construção da narrativa dramática se dá coletivamente, através da prática de jogos de improvisação teatral. Nessa metodologia, cada integrante assume em diferentes momentos, funções variadas, ou seja, de dramaturgos, diretores, atores, espectadores, etc. A metodologia baseia-se nas três características básicas constituintes do drama: o processo, que é a definição dos objetivos que o grupo pretende alcançar; o pré-texto que relaciona-se às situações desenvolvidas ludicamente como forma de apropriação e desenvolvimento da narrativa e os episódios que são os fragmentos e/ou situação que compõem a narrativa. Para um maior aprofundamento recomendando a leitura da obra *Drama como Método de Ensino* (CABRAL, 2006).

10 Este campo se ocupa da pesquisa e da atuação no que é concebido como um terceiro espaço, situado entre criação e recepção, operando nesta distância existente entre a cena teatral e os espectadores, que, para perceberem e apreciarem esta criação empreendem uma atitude que provém mais de uma aquisição cultural do que de um dom natural, espontâneo ou inato. Além de colocar o espectador diante do espetáculo, o processo de mediação teatral busca articular o diálogo entre espectador e obra artística, tratando, assim, da subjetividade desse encontro, dessa experiência que é singular e intransferível (DESGRANGES, 2006).

agrega, simultaneamente, elementos cênicos e aspectos do cotidiano. Se conduzido pelo professor segundo este enfoque, o jogo poderá tornar-se uma fonte de conhecimento, proporcionando ao aluno uma educação estética¹¹, capaz de sintonizá-lo com o mapa sociocultural de sua época e capaz de transformar o seu olhar e sua atitude diante do mundo.

Todavia, o professor, para concretizar uma prática educativa dialógica e problematizadora, necessita de um processo de formação que lhe garanta assumir o papel não somente de mediador, mas de investigador, com habilidades para aprender e observar, elaborar questões, levantar hipóteses, eleger e articular informações que possam expressar suas descobertas e questionamentos.

Com vistas a proceder da maneira supracitada, contemplando, inclusive, a aquisição de conhecimentos em torno do teatro contemporâneo, há um arsenal de competências pedagógicas e artísticas que o professor de teatro necessita desenvolver, tais como:

Saber expressar seu posicionamento artístico com relação ao teatro contemporâneo; reconhecer as principais referências históricas e teóricas da sua prática; saber elaborar projetos de intervenção cultural e de pedagogia do teatro; coordenar o aprendizado da leitura do teatro contemporâneo; conduzir o grupo de iniciantes e/ou atores desde a escolha do tema até a efetivação do acontecimento cênico, sem perder de vista o aspecto lúdico do processo; saber avaliar e redigir textos que sistematizem sua prática. (MARTINS, 2006, p. iv).

Dotado destes saberes, o professor poderá fornecer possibilidades de experiências estéticas para os sujeitos envolvidos no processo educativo, considerando os seus verdadeiros interesses, a livre expressão, o fazer sistematizado, a fruição consciente, o entendimento das conexões históricas e dos contextos estéticos atrelados a culturas diversas (SANTANA, 2010). Proporcionando esta atmosfera propícia para a criação e a invenção artística, acaba por trabalhar dentro de uma perspectiva de ação cultural¹². Ressalta-se que esta última, assim como o teatro, incorpora um caráter interdisciplinar¹³, uma vez que requer, como indica Coelho (2006), a elaboração de um projeto multifacetado, que possa coordenar as atividades para o qual se dirigem as ações.

Dialogando com o mapa sociocultural e artístico contemporâneo e tendo como base as concepções teóricas e metodológicas que orientam o ensino de teatro na atualidade, o presente estudo voltou-se para a investigação dos processos de ensino-aprendizagem da linguagem teatral no âmbito da

11 Diferente da educação artística, a educação estética não se restringe ao fazer artístico, à livre-expressão. Concebendo a arte como conhecimento, a educação estética integra “o fazer” e o “ver interpretante”, expandindo, desta forma, o campo da ação pedagógica em Arte. (BARBOSA 1998 *apud* SOARES, 2010).

12 Neste trabalho a ação cultural é apreendida enquanto estratégias de intervenção social, formuladas a partir de inventos artístico-culturais. E mais: a ação é compreendida como uma provocação sobre a realidade concreta sem que se possa prognosticar os movimentos que podem ser gestados por esta operação. O início da ação é determinado, mas o seu fim é incerto, uma vez que resulta das necessidades culturais vivenciadas no cotidiano. Neste caso, a ação desemboca no que Coelho (2006) denomina de objeto de invento, enquanto que a fabricação, submetida a um processo realizado em etapas predeterminadas cujo início e fim são previstos, resulta num objeto que é produto.

13 A prática interdisciplinar é entendida aqui segundo o pensamento de Coelho (2006, p. 89) quando diz que esta é “uma experiência de integração, de totalização de colaborações variadas que não são unificadas, mas rigorosamente dialetizadas num amálgama onde tudo se transforma e, por exigência intrínseca do processo, se supera.” O teatro possui como qualidade inerente a interdisciplinaridade, já que congrega várias linguagens e é um trabalho coletivo por excelência, em que cada sujeito envolvido no processo se volta para um mesmo objetivo.

escola pública estadual de São Luís (MA) de nível médio¹⁴, refletindo as relações entre o ensino de arte¹⁵ e as questões da estética contemporânea.

Considerando-se especialmente o universo cultural dos estudantes e professores atuantes nesse contexto, e tendo em vista a necessidade de se promover uma articulação profícua entre o ensino das linguagens artísticas e as questões vinculadas à estética contemporânea, algumas indagações me impulsionaram à realização da pesquisa e me conduziram durante todo o processo investigativo, a saber:

- a) Como vem se processando o ensino do Teatro nas escolas públicas estaduais de nível médio, em São Luís (MA)?
- b) Há ocorrências de propostas que vislumbrem um trabalho contínuo e que seja relacionado à dimensão contemporânea do teatro enquanto linguagem, portanto centrado num ambiente de criação, contextualização e apreciação?
- c) Quais proposições a pesquisa poderia evidenciar no sentido de viabilizar uma articulação concreta entre o ensino do teatro e a estética contemporânea, de maneira a contemplar uma postura interdisciplinar a partir de uma área de conhecimento?

Com o fito de responder a estes questionamentos, durante o percurso desta pesquisa, analisei as orientações oficiais (nacional e estadual) para o ensino de teatro, destinadas às escolas de nível médio, estabelecendo relações com a literatura especializada e com as práticas desenvolvidas no campo de observação.

Neste caso, foi realizada, no segundo semestre de 2011, uma pesquisa de campo, de caráter qualitativo, em escolas públicas estaduais de nível médio, modalidade ensino regular¹⁶, turno diurno, localizadas no município de São Luís (MA).

A partir da identificação de 57 instituições estaduais que se enquadravam no recorte espacial da pesquisa, foram visitadas 37 escolas, com o objetivo de identificar os professores que trabalhavam com a linguagem teatral na sala de aula.

A visitação realizada nas 37 escolas¹⁷ resultou num mapeamento de 93 professores de arte, porém somente 18 declararam trabalhar com a linguagem teatral na sala de aula. De posse dessas in-

14 A escolha do recorte espacial para o desenvolvimento desta pesquisa justifica-se, principalmente, pelo fato de que esta pesquisadora, com formação em Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas, integra o quadro de docentes da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Maranhão (SEEDUC-MA) exercendo desde 2002, a função de professora de arte do ensino médio.

15 Embora a pesquisa tenha como foco a linguagem teatral, por vezes são utilizados os termos ensino de arte, arte-educação, arte-educador e professor de arte, uma vez que no contexto investigado, o ensino de teatro é inserido na disciplina Arte.

16 Os turnos diurnos foram escolhidos por possuírem um maior contingente de professores de arte, uma vez que o número de turmas é mais extenso. Além disso, no turno noturno, a modalidade de ensino predominante é a Educação de Jovens e Adultos (EJA), que escapa do foco de análise desta investigação. A denominação ensino médio regular é utilizada para distingui-lo do ensino médio, modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA).

17 Convém esclarecer que o recorte de 37 escolas ocorreu de forma relativamente aleatória, considerando principalmente as limitações que se apresentaram durante a investigação no campo. A dificuldade de localização de alguns endereços e a disponibilidade de tempo para visitar as escolas se constituíram limites determinantes desse recorte. Sendo assim, a facilidade de acesso e comunicação com as instituições e a consequente otimização do tempo para o levantamento dos dados foram os critérios adotados para a definição do campo de investigação.

formações, as ações exploratórias de campo focaram dois públicos distintos: os 18 professores que declararam desenvolver processos de aprendizagem teatral na sala de aula e uma amostra de 409 discentes que formavam o público-alvo destes processos. É importante esclarecer que tal amostra fora suficiente para a apreensão das múltiplas dimensões do objeto de estudo, uma vez que a reincidência das informações obtidas foi fundamental para a incursão na realidade investigada bem como para a sua configuração e compreensão.

A partir da aplicação e verificação de questionários direcionados aos discentes e professores de arte, bem como por meio de entrevistas realizadas com os professores e de observação de aulas, pude identificar alguns aspectos relativos à prática dos professores que atuam no ensino do teatro na rede pública estadual de nível médio. Ao promover um diálogo entre as mais recentes concepções acerca do ensino de arte, em especial do teatro, e a realidade investigada, a pesquisa verificou que, no contexto das escolas públicas estaduais de nível médio, localizadas em São Luís (MA), predominam práticas pedagógicas apoiadas em princípios educacionais e estéticos convencionais, que não dialogam com as recentes transformações socioculturais, estéticas e artísticas, tampouco com as demandas que se impõem no cenário educacional da atualidade. O estudo constatou que a verbalização do conhecimento historicamente acumulado pela humanidade sobressai-se em detrimento de um conhecimento que possa ser vivenciado pelo aluno, a partir da criação e da leitura de símbolos e imagens significativas que estejam articuladas ao seu cotidiano.

Neste caso, o ensino encontra-se dissociado das reais necessidades e dos anseios dos próprios alunos que, ao serem incitados a propor sugestões para que as aulas de arte se tornem mais interessantes, são praticamente unânimes na solicitação de que deveriam ter [mais] momentos dedicados a criações e apreciações artísticas e que estas últimas ocorressem dentro e fora da escola.

A maioria dos alunos que tiveram oportunidades de vivenciarem alguma(s) atividade(s) prática(s) em quaisquer linguagens artísticas declararam, por meio de registros escritos, que estes foram os momentos mais prazerosos e interessantes das aulas de arte, principalmente porque possibilitaram o exercício da criatividade e da expressividade. Por outro lado, apesar de reconhecerem a importância das aulas teóricas – sobre História da Arte ou do Teatro – para a construção de suas referências estéticas e para a ampliação de seus repertórios culturais, grande parte dos discentes considera enfadonhas e desinteressantes as aulas que ficam restritas à teorização referente à História da Arte e à História do Teatro.

Prevalendo a prática da polivalência¹⁸, o ensino da linguagem teatral fica relegado a uma abordagem superficial, não havendo, inclusive, diferença entre os processos de trabalho desenvolvidos por professores habilitados na área com os desenvolvidos por professores especializados em outras linguagens.

Tal prática, por sua vez, demonstra a supremacia de uma concepção curricular na qual os conteúdos formais são apreendidos pelos professores como prescrições, o que atravanca a articulação

18 A polivalência consiste numa prática pedagógica que vem marcando o ensino de arte, desde a predominância da perspectiva educacional tecnicista. Tal prática, implementada pela Lei nº 5692/71, sustenta-se na concepção de que os professores de arte devem atender a todas as linguagens artísticas (Música, Teatro, Dança, Artes Visuais), independente de sua formação específica. Constatei que a polivalência ainda persiste em nossos centros de ensino, pois quase a totalidade dos professores mapeados nesta pesquisa abordam, em sala de aula, no mínimo, três linguagens artísticas.

entre os conhecimentos cotidianos e especializados bem como uma articulação profícua entre teoria e prática. Ou seja, permanece a centralização dos saberes tradicionais do professor e dos currículos, o que acarreta uma desarticulação entre arte, vida, cotidiano e escola. Em decorrência disso, os dados obtidos revelaram que muitos discentes não conseguem perceber relação dos conteúdos abordados em sala de aula com os seus respectivos contextos socioculturais.

Em termos de qualificação profissional, os dados obtidos demonstraram que os docentes raramente participam de cursos de formação continuada, alegaram que praticamente não existem cursos desta natureza oferecidos pela Secretaria Estadual de Educação do Maranhão (SEEDUC-MA). Além disso, quase a totalidade dos professores entrevistados afirmou que raramente participam de eventos artísticos que acontecem na cidade.

A não liberação oficial pelos gestores e a conseqüente falta de disponibilidade de tempo são apresentados constantemente como fatores que coíbem a participação dos professores em eventos extraescolares.

Sendo assim, a pesquisa evidenciou que a busca por uma educação pessoal é um fator de extrema relevância para o aprimoramento do exercício artístico-pedagógico. O professor precisa atribuir maior relevância ao alargamento de seu repertório cultural, adotando uma postura curiosa e aberta a novas experimentações estéticas, que ultrapassem os muros da escola e que o coloque na posição de criador, apreciador ou crítico.

Ao apreender as produções artísticas e culturais que acontecem à sua volta e ao considerar as vivências culturais que fazem parte do cotidiano dos alunos, tomando-as como conteúdos curriculares, como saberes essenciais à vida contemporânea, e ao refletir sobre as possíveis conexões entre estes saberes e o universo escolar, o professor estará mais apto a criar possibilidades estético-pedagógicas capazes de inter-relacionar o conhecimento especializado com o conhecimento derivado da experiência cotidiana, selecionando conteúdos e metodologias que se articulem às necessidades dos educandos e viabilizando, assim, a concretização do que Young (2011) denominou de *currículo do engajamento*.

A pesquisa demonstrou que problemas tais como falta de espaços apropriados para atividades práticas, excesso de alunos por turma, fragmentação dos horários, imposição da prática da polivalência ao professor, dentre outros, são alguns fatores que acabam determinando, qualitativamente, o modelo de pedagogia teatral predominante nas escolas pesquisadas, no qual prevalece, como já mencionado, a teorização histórico-evolucionista e a classificação estanque de estilos e movimentos artísticos.

Identifiquei ainda que, mesmo quando acontecem aulas práticas, isso ocorre sem um processo sistemático de discussão e elaboração cênica, e a aula não se pauta na pesquisa conceitual e metodológica de aspectos concernentes à linguagem teatral, envolvidos tanto na criação quanto na apreciação. Nesse sentido, mesmo nos discursos que afirmam desenvolver experiências teatrais, atestou-se a superficialidade com que o teatro é abordado nas escolas.

O jogo teatral, inserido neste cenário, continua sendo utilizado para a aquisição de habilidades ou técnicas teatrais, para a aquisição de aptidões de ordem social ou psicológica, ou ainda para a sensibilização teatral, quando a literatura alega que este deve ser compreendido como objeto estético sujeito a leituras e interpretações, e que estas precisam se constituir como alvo de discussões em sala

de aula, até mesmo para evitar que a prática teatral fique reduzida a uma espontaneidade gratuita que não venha a contribuir para a formação de espectadores críticos, criativos e autônomos.

Além disso, subjugadas aos propósitos excepcionalmente educacionais, as criações teatrais ficam limitadas ao atendimento dos objetivos previamente estabelecidos, o que configura um processo de fabricação e não de autêntica ação inventiva, que, por sua vez, deveria desenrolar-se por meio de provocações suscitadas pelo professor e pelas próprias situações vivenciadas durante o ato de jogar.

A abordagem do teatro na escola deve situar-se no espaço intermediário, aquele que se demarca entre o sujeito e o objeto, uma vez que os processos de ensino-aprendizagem teatral devem articular o fazer e o apreciar, estimulando a leitura e a fruição. O docente necessita formular experimentos estéticos juntos com os alunos, desenvolvendo a capacidade de criação e apreciação da arte como forma de compreender as questões que movimentam a vida dentro e fora do ambiente escolar. Dinamizando e problematizando o processo de construção do conhecimento, levando em consideração os traços culturais que circundam o cotidiano dos alunos, a aprendizagem em arte torna-se significativa, dialógica, e o aluno, torna-se protagonista no ato educativo.

É justamente dessa maneira que a experiência estética poderia se efetivar no ambiente escolar. Ou seja, o aluno, na medida em que entra em contato substancial com a arte, seja criando ou apreciando, examina suas experiências e as confronta com as de outrem, formulando novas visões sobre si e sobre o mundo que, de alguma forma, irão repercutir na formação de sua subjetividade e na qualidade de suas experiências mediadas, na maioria das vezes, pelo consumo e pelas imagens propagadas pelo universo midiático.

No que tange o uso das tecnologias, de acordo com os depoimentos dos docentes entrevistados, estas normalmente são utilizadas como meros instrumentos de mediação durante as aulas expositivas, e não como linguagens incluídas em processos criativos que possam propiciar ao aluno e ao professor a aquisição de uma atitude curiosa, crítica e criadora que os permitam apreender com maior rigorosidade instrumental, estética e ética a influência decisiva que as mídias exercem na vida humana, tanto na esfera individual quanto na coletiva.

Isto se torna mais grave, à medida que foi constatado na coleta dos dados, que os alunos, quando não estão na escola, passam a maior parte do tempo vendo televisão e navegando na Internet, principalmente em redes sociais¹⁹.

Apesar de todas as implicações socioculturais e do alto grau de influência que as novas tecnologias e as mídias exercem na sociedade atual, principalmente na vida das crianças e dos jovens, ainda prevalecem, nas nossas escolas, modelos educacionais que não dialogam substancialmente com esta realidade. Isso ocorre por diversos fatores, dentre eles a carência de recursos tecnológicos nos espaços escolares e o despreparo conceitual e metodológico dos professores para lidar com estas novas exigências. Eis que “[...] a habilidade para utilizar novos recursos tecnológicos nos processos de ensino-aprendizagem do teatro [...]” (FLORENTINO, 2009, p. 4) se mostra, atualmente, como um saber essencial a ser adquirido na formação docente.

19 Ver televisão, navegar na Internet, passear em *shoppings* e ouvir música foram identificadas como as principais formas de lazer dos alunos investigados. Atividades como ir à praia, viajar, ir a *shows*, festas e ao cinema são raramente desfrutadas pelos alunos.

Não transcendendo os limites utilitaristas, os recursos tecnológicos que normalmente fazem parte do cotidiano das salas de aula pesquisadas são data show, TV e DVD. Tais recursos, por sua vez, são utilizados mais para ilustrar os conteúdos do que para propiciar novos desafios estético-pedagógicos e desencadear novas possibilidades criativas e experiências estéticas que conectem simultaneamente, arte e tecnologia, aspectos humanos e digitais. Nesse sentido, as tecnologias são introduzidas nos espaços educacionais, “[...] para se continuar fazendo o de sempre – o professor falando e o aluno ouvindo – com um verniz de modernidade [...]” (MORAN, 2004, p. 2).

Em relação à cena teatral contemporânea, a pesquisa defende a importância de sua inserção nos processos de aprendizagem em âmbito escolar, considerando que a abordagem desta temática é imprescindível em nossos centros educacionais, uma vez que o professor necessita levar ao conhecimento dos alunos as tendências atuais, por meio de processos que abranjam a criação e a recepção teatral. Villar (2008, p. 202) adverte que:

A manutenção da defasagem crítica e teórica em relação a diferentes poéticas do teatro contemporâneo nubla negativamente o diálogo entre público, obra, academia, crítica, criador ou criadora e obra, com todas as perdas implícitas nessa incomunicabilidade esterilizante.

Dentre estas perdas, compete apontar que, uma das consequências dessa defasagem é refletida na carência de práticas de ensino de teatro que contemplam o fazer e o apreciar o contemporâneo na sala de aula. Na investigação, ficou constatado que a maior parte dos docentes entrevistados não possui base teórica e metodológica consistente acerca do teatro pós-dramático.

Os professores relataram que se sentem inseguros para abordar com propriedade o teatro contemporâneo na escola, tanto na teoria quanto na prática. Alegam não possuir fundamentação teórica e metodológica consistente em relação a esse universo. Ao perguntar sobre as suas concepções acerca da temática em questão, observei claramente a grande dificuldade, por parte dos entrevistados, em expressar através da escrita ou mesmo da oralidade, o seu entendimento a respeito do assunto. Observei, por meio dos relatos explanados a seguir, que realmente há uma resistência, por vezes uma visão distorcida ou reducionista sobre o tema, mas, ao mesmo tempo, alguns docentes demonstram certo interesse em adentrar neste universo.

Um aspecto que contribui para esta carência é o fato de que a maioria dos professores, segundo seus relatos, raramente tem apreciado montagens cênicas dentro de uma perspectiva contemporânea, e quando o fazem, pouco conseguem relacioná-las com suas práticas artístico-pedagógicas. Além disso, como os conteúdos são organizados seguindo uma linha cronológica, dificilmente há tempo suficiente, no curso de um ano letivo, de se alcançar o conteúdo referente ao teatro produzido na atualidade. Em geral, verifica-se que há uma incomunicabilidade entre o ensino e a aprendizagem teatral nas escolas investigadas com as práticas teatrais contemporâneas.

Portanto, é salutar esclarecer que o posicionamento desta pesquisa em defender a importância de se explorar na teoria e na prática aspectos relacionados à cena teatral contemporânea não pretende enaltecer a estética que a caracteriza em detrimento de outras.

Nesse sentido, corroboro com o posicionamento de Ruggero (2002 *apud* MARTINS, 2006) quando destaca a necessidade de se aventurar num processo de aprendizagem teatral que promova um diálogo entre as concepções teatrais tradicionais e as pesquisas que se propõem a investigar novas possibilidades de criação e recepção cênica.

Partindo do entendimento de que a arte é uma invenção humana situada em contextos socioculturais e históricos diversos, o professor precisa socializar com seus alunos os diferentes panoramas teatrais construídos no percurso da história. Assim, os educandos poderão adquirir um conhecimento de teatro que certamente servirá de referência para leituras e análises mais conscientes, críticas e autônomas em torno das propostas mais atuais.

O que se almeja é destacar que a abordagem do teatro contemporâneo não deve ser negligenciada nos espaços escolares que se constituem, como já dito, num espaço privilegiado de formação de um espectador que esteja favorável e que tenha, ao mesmo tempo, expectativas de desfrutar novas experiências estéticas que estejam em plena sintonia com as transformações socioculturais e artísticas do seu tempo.

Os dados coletados, analisados e discutidos ao longo desta pesquisa demonstraram a necessidade de se redimensionar as práticas pedagógicas que envolvem o ensino e a aprendizagem das artes no âmbito das escolas públicas estaduais de São Luís (MA).

Considerando que as proposições atuais para o ensino de teatro reivindicam a conexão dos conteúdos próprios da linguagem com os aspectos culturais que fazem parte do universo dos alunos, defendem a valorização da experiência e da pesquisa em momentos de criação e recepção teatral e compreendem a arte como sendo o *locus per se* do conhecimento, a realidade investigada apresentou a necessidade de se desenvolverem ações pedagógicas que possam propiciar: a superação da prática da polivalência; a supressão das fronteiras entre teoria e prática, entre arte e vida; a concretização de metodologias de trabalho de mediação teatral em espaços extraescolares; a inserção das tecnologias como linguagens em processos criativos; a promoção de um ensino interdisciplinar e a inserção das formas teatrais contemporâneas no espaço escolar.

Para tanto, acredito que, numa primeira instância, há uma necessidade de implementação de programas de formação continuada que visem o fortalecimento e a ampliação dos conhecimentos conceituais e metodológicos de professores que atuam neste contexto.

Neste sentido, é conveniente advertir que tais formações, além de contemplarem abordagens teóricas e metodologias atuais, sejam capazes de propiciarem experiências estéticas que ofereçam a estes profissionais possibilidades pedagógicas passíveis de serem concretizadas em sala de aula e que sejam, sobretudo, coerentes com as recentes transformações socioculturais e as consequentes demandas artístico-educacionais deflagradas ao longo desta pesquisa.

É válido ratificar que este estudo não tem a pretensão de encerrar a realidade investigada dentro dos limites das observações e discussões empreendidas no decorrer desta pesquisa. A intenção foi trazer à tona alguns aspectos característicos do ensino de teatro vigente nos contextos investigados que merecem ser alvo de reflexão.

Nesse sentido, ficou latente que as instâncias públicas, a começar pela Secretaria estadual de Educação, necessita repensar e redimensionar suas políticas no sentido de oferecer possibilidades concretas para que o professor de arte desenvolva seu trabalho de acordo com as recentes proposições teóricas e metodológicas que balizam esta área do conhecimento. Sendo assim, além da implementação de programas de formação continuada, da garantia de espaços e materiais adequados para o desenvolvimento das linguagens, evidencio que é de suma importância a reformulação dos editais dos

concursos que precisam deixar clara a especificidade do cargo, assegurando que o professor de arte desempenhará a função de acordo com sua formação específica.

As questões explicitadas neste trabalho foram imaginadas enquanto maneiras de contribuir para a reconfiguração de uma arte voltada para o processo de escolarização – e, portanto, para a formação cidadã –, dispondo-se em camadas de leitura e percepção da sociedade no contexto da contemporaneidade. Mesmo sem ter a pretensão de se sobreporem a nenhuma outra “verdade pedagógica”, as ideias aqui discutidas tentam desvelar as dimensões da prática na concretude da sala de aula, considerando a teoria como um processo em construção e, assim, evidenciando uma noção de pesquisa voltada para o desafio e o aperfeiçoamento dos processos escolares que envolvem o teatro e seu ensino.

TEACHING OF THEATER IN CONTEMPORANEITY: theoretical discussion and analysis of the practice in public school of São Luís – MA

ABSTRACT

This article seeks to discuss about the presence of theater on primary education, considering the contemporaries concepts related to the question and its practice on public high schools of São Luís (MA). Considerations about transformations found in social way of life in contemporaneity and their repercussions in the ways of know, make and appreciate the artistic languages in formal education with emphasis to teaching of theater. Presentation and analysis of some informations about the practice of teaching of theater in investigated reality (public high school of São Luís- MA). The analysis is based on the theoretical-methodological related to field of pedagogy of theater, seeking to understand the demands aesthetic-pedagogical deflagrated for contemporary cultural landscapes, of way to show the importance of the insertion of theatrical language for the aesthetic school practices.

Keywords: Teaching of Theater; Public School; Culture and Society

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COIMBRA, Ivanê Dantas. Educação contemporânea e currículo: alguns desafios. **Revista Virtual Candombá**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 67-71, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://revistas.unijorge.edu.br/candomba/2006-v2n2/pdfs/IvaneDantasCoimbra2006v2n2.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2012.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- DOMINGUES, Diana. (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.
- DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **Itinerário de uma crise: a modernidade**. Curitiba: Ed. UFPR, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-Modernismo**. Tradução Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FLORENTINO, Adilson; SILVA, Luis Eduardo Marques da. Ensino de teatro e as políticas de formação docente. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-5, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/43>>. Acesso em: 20 jun. 2011.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <www.sabotagem.revolt.org>. Acesso em: 20 fev. 2012.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008a.
- _____. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008b.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. **Dramaturgia em jogo: uma proposta de ensino e aprendizagem em teatro**. 2006. 155 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/Filedis-sertacoes/2006/2006-do-martinsmarcos.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

MORAN, José Manoel. Os novos espaços de atuação do professor com as tecnologias. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 4, n. 12, p. 13-21, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/DIALOGO?dd1=616&dd99=view>>. Acesso em: 30 set. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PUPPO, Maria Lúcia de Sousa Barros. O pós-dramático e a pedagogia teatral. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTANA, Arão N. Paranaguá de. Os saberes escolares, a experiência estética e a questão da formação docente em artes. In: FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva et al. (Org.). **Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral**: uma poética do efêmero: o ensino de teatro na escola pública. São Paulo: Hucitec, 2010.

VILLAR, Fernando Pinheiro. O pós-dramático em cena: La Fura dels Baus. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. (Org.). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

YOUNG, Michael F. D. O futuro da educação em uma sociedade do conhecimento: o argumento radical em defesa de um currículo centrado em disciplinas. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 48, p. 609-623, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n48/v16n48a05.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2012.

BIOGRAFIA

Gislane Gomes Braga

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Professora de Teatro e Supervisora educacional na rede estadual de ensino na cidade de São Luís/MA. Membro do grupo de pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação cultural (CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade da UFMA, desenvolve pesquisa na linha de Pedagogias do Teatro.

Maria Firmina dos Reis e sua escrita antiescravista

Régia Agostinho da Silva¹

RESUMO

O presente artigo discute o romance *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis, e busca compreender como a escritora construiu um discurso antiescravista em seu texto, usando de argumento romântico, humanista e cristão, capaz de despertar a atenção para os seus possíveis leitores sobre a indignidade e a injustiça que era o regime escravocrata, pelo menos sob o seu ponto de vista. Buscamos também compreender a imagem sobre a África que Maria Firmina dos Reis construiu: uma África idealizada como o lugar da verdadeira liberdade em oposição ao Brasil escravista.

Palavras-chaves: Maria Firmina. *Úrsula*. Escravidão. África.

1 INTRODUÇÃO

As representações sobre escravidão no romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, é o tema deste artigo. Procuramos compreender como a escritora, ao longo da segunda metade do século XIX, representou os cativos de seu tempo, e como, através deles, construiu uma fala dissonante em relação à escravidão no século XIX.

Entendemos como representações aquilo que Roger Chartier coloca em seu livro *A História Cultural*:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezadas, a de legitimar um projeto reformado ou a de justificar para os próprios indivíduos as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1990, p. 59).

Assim, ao pensarmos as formas como Maria Firmina dos Reis representou os cativos em seus escritos, podemos perceber como ela lutou contra discursos considerados dominantes, em relação à escravidão da época.

A escravidão foi tema de diversos literatos do período, mas o que demonstramos aqui é que Maria Firmina dos Reis teve um olhar diferenciado para isso, não apenas pelo fato de ser mulher, mas

¹ Professora adjunta do Departamento de História da UFMA

pela forma como abordou essas temáticas², visto que já podemos encontrar em seus textos, tanto em *Úrsula*, de 1859, quanto em *A Escrava*, de 1887, um olhar diferenciado para o tema. Aqui especificamente abordaremos o romance *Úrsula*.

2 A ESCRITORA

Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, em 11 de outubro de 1825. Filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis, a menina mudou-se aos cinco anos de idade para a vila de Guimarães, próxima a São Luís. (MORAIS FILHO, 1975, sem paginação).

Recontar a história da escritora e reler seus textos não é apenas falar da história de uma mulher negra que escreveu no século XIX, mas também tentar entender seus textos, como e para quem ela escreveu e quais seriam os objetivos.

Nossa intenção é justamente, por meio dos escritos deixados por Maria Firmina dos Reis, tentar compreender como essa escritora percebia o mundo que a cercava; como, através da literatura, ela tentou interferir nesse mundo, usando, como bem pensou Nicolau Sevcenko, “a Literatura como missão”. (SEVCENKO, 2003, p. 7).

Fazer isso é também adentrar na discussão da história das mulheres no Oitocentos no Brasil. E mais especificamente das mulheres escritoras. O mundo feminino, no século XIX, muitas vezes, foi lido e narrado pela pena masculina, já que o acesso à educação e à escrita pública para as mulheres nesse período era bastante limitado (SAFFIOTI, 1979, p. 45). Dessa forma, a intenção aqui é discutir as ideias de uma mulher escritora na segunda metade do século XIX, especificamente no que diz respeito ao seu texto dedicado à temática da escravidão, presente no romance *Úrsula*.

O que nos interessa na narrativa de Maria Firmina dos Reis é como ela se coloca através de seus narradores, com um discurso antiescravista e como usa um caminho sinuoso dentro do romance *Úrsula* para tratar disso. Existe uma urdidura do romance que, acreditamos, foi escrito dessa forma justamente para que o discurso antiescravista pudesse passar pela narrativa romântica, não de forma despercebida, porém escamoteado para o leitor “semidesperto”, para usar um termo de Mário Quintana (QUINTANA, 1989, p. 30).

O romance se divide em vinte capítulos e um epílogo, dos quais três capítulos contemplam a fala de personagens cativos. Inicia-se com duas almas generosas que a escritora coloca em pé de igualdade: o jovem Tancredo e o escravo Túlio, que por sinal salva a vida do mancebo. No próprio título do capítulo, percebemos claramente a intenção da autora em romper as barreiras que separavam dois mundos tão desiguais, os de senhores e dos cativos.

² A escravidão na literatura brasileira foi abordada principalmente sob a ótica dos brancos. Caso exemplar disso é o romance *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, na qual a personagem principal é uma escrava branca que sofre os agouros de, mesmo sendo branca, por uma infelicidade do destino nasceu cativa. Os demais personagens escravos negros aparecem no romance de forma submissa e às vezes até como malfeitores, que é o caso da escrava negra Rosa que, por ter muita inveja de Isaura, acaba prejudicando-a de todas as formas. Assim, o escravo negro ser abordado de forma positiva na literatura brasileira e com dignidade é caso *sui generis* da escrita de Maria Firmina dos Reis. Sobre análise do romance *A Escrava Isaura* em comparação com *Úrsula* ver: (CARVALHO, 2006, p. 53-69).

Aqui optamos por apresentar e acompanhar os personagens cativos que aparecem no romance, para que, a partir disso, possamos traçar um painel de como Maria Firmina dos Reis construiu o seu romance antiescravista. Vamos aos personagens.

3 O ESCRAVO TÚLIO

Na narrativa, o personagem Túlio aparece no capítulo *Duas almas generosas*:

Nesse comenos alguém despontou longe, e como se fora um ponto negro no extremo horizonte. Esse alguém, que pouco e pouco avultava, era um homem, e mais tarde suas formas já melhor se distinguiam. Trazia ele num quer que era que de longe mal se conhecia, e que descansando sobre um dos ombros, obrigava-o a reclinar a cabeça para o lado oposto. Toda-via essa carga era bastantemente leve- um cântaro ou uma bilha; o homem ia sem dúvida em demanda de alguma fonte. (REIS, 2004, p. 21).

A autora, ao descrever a primeira aparição de Túlio, já o coloca a exercer trabalho braçal, que era uma atribuição de cativos ou homens pobres livres. Vejamos o que segue adiante:

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, em balde- dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira- o poder do forte contra o fraco! (REIS, 2004, p. 22).

Túlio é assim apresentado, um escravo de pouco mais ou menos 25 anos, que herdara do sangue africano e na sua “franca fisionomia” a nobreza de um coração bem formado. Túlio era um escravo digno e que, no romance, salvara a vida de Tancredo, o jovem mancebo, que será o noivo de Úrsula.

Nessas passagens, a autora se colocará francamente contra a escravidão e tecerá um discurso fortemente antiescravista nos trechos que seguem:

Ele entanto resignava-se; e se uma lágrima a desesperação lhe arrancava, escondia-a no fundo da sua miséria.
Assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios, sem esperança e sem gozos!
Oh! Esperança! Só a têm os desgraçados no refúgio que a todos oferece a sepultura!....Gozos!...só na eternidade os anteveem eles!
Coitado do escravo! Nem o direito de arrancar do imo peito um queixume de amargurada dor!!...
Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima- ama a teu próximo como a ti mesmo- e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!...a aquele que também era livre no seu país...aquele que é seu irmão?!
E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista. (REIS, 2004, p. 22-23).

A passagem é forte e está claro que Maria Firmina, ao adotar o discurso humanitário de pedir um pouco de humanidade e amor ao semelhante, coloca o escravo em pé de igualdade com os homens brancos. Afinal, são “duas almas generosas”: o escravo Túlio e o jovem branco e rico Tancredo. Para a

autora, o que os separava não seria a nobreza de coração, nem a humanidade, mas “a odiosa cadeia da escravidão” que, ao contrário do que pensavam alguns, não embrutecera o coração do escravo Túlio. O mesmo poderia ser uma vítima da escravidão, porém nunca um algoz de brancos, por isso, seu coração permanecia nobre. Um coração que nascera livre e que herdara da mãe África a nobreza de sentimentos.

Como já ressaltamos aqui, a África de Maria Firmina dos Reis, embora idealizada, era uma África que continha liberdade; era uma África mãe, que vira roubados seus filhos para a escravidão no novo mundo.³

Túlio, no entanto, apesar de altivo e virtuoso, também é um escravo resignado: “Entretanto, o pobre negro, fiel ao humilde hábito de escravo, com os braços cruzados sobre o peito, descaía agora a vista para a terra, aguardando, tímido, uma nova interrogação”. (REIS, 2004, p. 30).

Tanto é assim que Tancredo, ao lhe perguntar como poderia recompensá-lo por ter sido salvo da queda do cavalo, obtém como resposta de Túlio:

– Ah! Meu senhor – exclamou o escravo enternecido – como sois bom! Continuai, eu vô-lo suplico, em nome do serviço que vos presto, e a que tanta importância quereis dar, continuai, pelo céu, a ser generoso, e compassivo para com todo aquele que, como eu, tiver a desventura de ser vil e miserável escravo! Costumados como estamos ao rigoroso desprezo dos brancos, quanto nos será doce vos encontrarmos no meio das nossas dores! Se todos eles, meu senhor, se assemelhassem a vós, por certo mais suave nos seria a escravidão. (REIS, 2004, p. 29).

Fica claro que o discurso em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis era antiescravista e não abolicionista, não pregava ela o fim imediato da escravidão, visto que também temos que lembrar que *Úrsula* é publicado em 1859 e, ao contrário do que prega a maioria dos seus críticos,⁴ considerando o romance como abolicionista, como historiadores podemos inferir que seu discurso é sim antiescravista, contrário à escravidão, mas não pregava o seu fim imediato.⁵

3 A construção da África como espaço de liberdade, o avesso do Novo Mundo, obviamente era uma construção idealizada de Maria Firmina dos Reis. Como apontam alguns estudos sobre África mais recentes, existia escravidão na África no século XIX, e o tráfico atlântico só foi possível porque encontrou em algumas nações africanas a escravidão já existindo. Claro que este tema é bastante controverso. Para Marina de Mello e Souza, “Se consideramos a escravidão como: situação na qual a pessoa não pode transitar livremente nem pode escolher o que vai fazer, tendo, pelo contrário, de fazer o que manda seu senhor; situação na qual o escravo não é visto como membro completo da sociedade em que vive, mas como ser inferior e sem direitos, então a escravidão existiu em muitas sociedades africanas bem antes de os europeus começarem a traficar escravos pelo oceano Atlântico” (SOUZA, 2007, p. 47.) No entanto, a autora também afirma que as sociedades africanas não podem ser consideradas como escravistas: “Regimes escravistas ou escravismo são sistemas econômicos nos quais as áreas mais dinâmicas são movidas pelo trabalho forçado, realizado por escravos. A utilização do trabalho escravo de forma secundária, como acontecia em muitas sociedades africanas da época do tráfico atlântico de escravos, não faz que tal sociedade seja considerada escravista” (SOUZA, 2007, p. 56.). Para nós aqui interessa como Maria Firmina dos Reis pintou a África e como ela estabeleceu uma contraposição entre o mundo que ela conhecia, ou seja, o Maranhão do século XIX e o mundo que ela idealizava e ficcionava, a África. Entre um mundo que ela sabia escravista e para ela, injusto, e um mundo que ela considerava livre ou assim o construía para melhor defender sua tese antiescravista.

4 As críticas feitas ao romance foram, em sua grande maioria, críticas literárias, as quais o classificaram como um livro abolicionista, o que consideramos um equívoco, visto que o movimento abolicionista ainda não existia no país em 1859. Por isso, optamos por tratá-lo como antiescravista. Sobre alguns estudos que abordam o romance como abolicionista ver: (DUARTE, 2004); (MARTIN, 1988); (MORAIS FILHO, 1975); (MUZART, 2000) e (OLIVEIRA, 2007)

5 Defendo essa ideia em meu trabalho de doutoramento ao chamar a atenção para a historicidade da obra de Maria Firmina dos Reis e avaliar que “Para muitos críticos literários, quase todos os textos que versaram contra a escravidão eram abolicionistas. Ao entendermos o texto firminiano como antiescravista e não abolicionista, entendemos que não havia

Ao construir um Túlio resignado, a escritora maranhense também tenta convencer seus leitores de que os cativos, por sua boa índole, mereciam melhor tratamento e, por vezes, a liberdade. É possível que, ao construir um Túlio resignado, Maria Firmina dos Reis tentasse desconstruir a imagem dos escravos negros como preguiçosos e maus, ideia disseminada entre os senhores brancos.⁶ A resignação e a bondade levaram Túlio a conquistar a carta de alforria de Tancredo, que o compra de Luisa B., mãe de Úrsula e lhe dá a liberdade. Tancredo é antiescravista convicto:

– Cala-te, oh! Pelo céu, cala-te, meu pobre Túlio – interrompeu o jovem cavaleiro – dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos. Túlio, meu amigo, eu avalio a grandeza de dores sem lenitivo, que te borbulha na alma, compreendo tua amargura, e amaldiçoo em teu nome ao primeiro homem que escravizou a seu semelhante. Sim- prosseguiu- tens razão; o branco desdenhou a generosidade do negro, e cuspiu sobre a pureza dos seus sentimentos! Sim, acerbo deve ser o seu sofrer, e eles que o não compreendem!! Mas, Túlio, espera; porque Deus não desdenha aquele que ama ao seu próximo... E eu te auguro um melhor futuro. E te dedicaste por mim! Oh! Quanto me hás penhorado! Se eu te pudera compensar generosamente... Túlio- acrescentou após breve pausa- oh dize, dize, meu amigo, o que de mim exigis; porque toda a recompensa será mesquinha para tamanho serviço. (REIS, 2004, p. 28).

A generosidade de Túlio, o seu bom coração e comportamento, a sua resignação, tudo isso será recompensado por Tancredo. Assim, ao construir esse discurso, acreditava Maria Firmina dos Reis que também poderia convencer seus leitores de que os cativos mereciam a liberdade e que a escravidão era uma coisa “odiosa”. Acreditamos que Maria Firmina dos Reis tenta sensibilizar seus leitores e leitoras, mesmo que brancos, já que os escravos negros não tinham acesso direto à educação, no entanto trabalhamos com a possibilidade da circulação das ideias, até mesmo entre os escravos. Mesmo sem saber ler, eles poderiam ouvir a leitura de outros, talvez jovens leitores, mais sensíveis às ideias humanitárias progressistas e antiescravistas.⁷

Para fortalecer esse discurso antiescravista, Maria Firmina dos Reis também utiliza o personagem Túlio, na medida em que o cativo, mesmo resignado, compreende que a escravidão é uma injustiça, tanto que ele, ao pensar em Tancredo e seu gesto de bondade, raciocina:

– Homem generoso! Único que soubeste compreender a amargura do escravo! ... Tu que não esmagaste com desprezo a quem traz na fronte estampado o ferrete da infâmia! Porque ao africano seu semelhante disse- és meu!- ele curvou a fronte, e humilde, e rastejando qual erva, que se calcou aos pés, o vais seguindo? Porque o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa, a que chamam: - escravidão?!...E, entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar, porque no seu país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles, que é livre; porque a razão lho diz, e a alma o compreende. (REIS, 2004, p. 38).

ainda no Brasil um movimento abolicionista em 1859, e que só a partir da formação de um setor na sociedade brasileira mais liberal, como advogados, juristas, professores e com as condições socioeconômicas favoráveis a outras relações de trabalho que não escravistas é possível pensar um movimento abolicionista no Brasil, já nas décadas de 1870-1880. (...) Os críticos não fizeram diferença entre o romance ser antiescravista ou abolicionista. (SILVA, 2013, p. 91)

6 Sobre as imagens negativas formadas em torno dos escravos negros e sobre o temor dos senhores de que a escravaria pudesse se rebelar ver: (AZEVEDO, 1987)

7 Sobre a possibilidade da circulação de ideias antiescravistas e até abolicionistas entre a população escrava ver: (TOLLEDO, 1994) no qual a autora defende que as ideias abolicionistas, já na década de 1880, chegavam aos escravos na região rural de São Paulo através da circulação dos trens que traziam novas pessoas, jornais, livros e ideias e que através da oralidade acabavam chegando aos cativos. Acreditamos que o argumento possa se estender na dimensão da literatura e da leitura da obra de Maria Firmina dos Reis.

Pelas palavras de Túlio, mais uma vez compreendemos que, para Maria Firmina, a África, lugar de origem dos escravos, era terra da liberdade, onde todos nasceram livres e iguais e que foi o homem branco que instituiu as diferenças entre semelhantes. Segundo Lilian Moritz:

[...] o contexto intelectual do século XVIII, novas perspectivas se destacam. De um lado, a visão humanista herdeira da Revolução Francesa, que naturalizava a igualdade humana; de outro, uma reflexão, ainda tímida, sobre as diferenças básicas existentes entre os homens. A partir do século XIX, será a segunda postura a mais influente, estabelecendo-se correlações rígidas entre patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações morais. (SCHWARCZ, 1993, p. 62).

Em passagem magistral do romance, Maria Firmina representa a África, que era, antes de tudo, para a autora, espaço da liberdade:

Oh! A mente! Isso ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida, vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta, porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonho em que se engolfara, e a realidade opressora lhe aparece – é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira- foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como a ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela, não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos. (REIS, 2004, p. 39).

Existe também, nesta passagem, o espaço da construção de uma subjetividade cativa, ou seja, aquela que não poderia ser escravizada; ao contrário do que pensavam alguns de seus contemporâneos, Maria Firmina não via os cativos como mercadorias ou coisas e marcava, em seu romance, o espaço da subjetividade dos escravos, cujo pensamento era livre. Isso faz parte do discurso de igualdade que Maria Firmina coloca entre cativos e senhores. Afinal, são todos semelhantes e seres humanos. É calcada nessa ideia que é construída a forma como Túlio recebe a alforria de Tancredo:

Tinha-lhe alforriado. O generoso mancebo assim que entrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero, dizendo-lhe: – Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade. Túlio obteve, pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes – Era livre como o ar, como o haviam sido seus pais da África; e como se fora à sombra do seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. Agora Túlio daria todo o seu sangue para poupar ao mancebo uma dor sequer, o mais leve pesar; a sua gratidão não conhecia limites. A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a – era feliz! (REIS, 2004, p. 41-42).

Desta forma, Maria Firmina tece uma crítica à forma como Túlio consegue a liberdade, obtendo por dinheiro aquilo que Deus havia dado a todos os semelhantes. Ou seja, para conseguir a liberdade, ele precisou aceitar dinheiro de Tancredo em troca de salvar a vida do mancebo, que grato lhe doa o dinheiro para que o escravo compre a alforria obtendo “[...] pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes [...]” (REIS, 2004, p. 41). A escravidão, portanto, nesta construção, não faz sentido; ela é contrária à lei de Deus. Mesmo assim, Túlio se torna feliz e pagará com gratidão e até com a própria vida a alforria dada por Tancredo.

É interessante como a autora tenta convencer seus leitores sobre a legitimidade da liberdade para todos os semelhantes, a partir de um discurso religioso e humanitário e, também, como ela tenta demonstrar que os cativos não eram maus por índole e que poderiam ser gratos, generosos, bondosos, piedosos, se assim tivessem chance.

Outra forma de convencimento utilizada por Maria Firmina dos Reis será a denúncia aos maus tratamentos sofridos pelos cativos por alguns senhores impiedosos. O principal vilão do romance, o comendador Fernando P., tio de Úrsula que perseguiu sua irmã e sua sobrinha por toda vida, era terrível com seus escravos e havia sido responsável também pela morte da mãe de Túlio. Vejamos o que diz Túlio sobre isso:

– Pois bem – prosseguiu Túlio, com voz lagrimosa- minha mãe fez parte daquilo que ele comprou aos credores, e talvez fosse uma das coisas que mais o interessava. Quando ela se viu obrigada a deixar-me, recomendou-me entre soluços aos cuidados da velha Susana, aquela pobre africana, que vistes em casa de minha senhora, e que é a única escrava que lhe resta hoje! Minha mãe previa a sorte que a aguardava; abraçou-me sufocada em pranto, e saiu correndo como uma louca. Ah! Quão grande era a dor que a consumia! Porque era escrava, submeteu-se à lei, que lhe impunham, e como um cordeiro abaixou a cabeça, humilde e resignada. Bem pequeno era eu- continuou Túlio, após uma pausa entrecortada de soluços-; mas chorei um pranto bem sentido, por vê-la se partir de mim, e só comecei a consolar-me, quando mãe Susana à noite balouçando-me na rede, disse-me:- Não chores mais meu filho, basta. Tua mãe volta amanhã, e te há de trazer muito mel, e um balaio cheio de frutas. Enxuguei os olhos e dormi na doce esperança de revê-la; e à noite sonhei que a vira carregada de frutas como a boa velha me havia dito. Embalde a esperei no outro dia! Porém mãe Susana, que chorava enquanto eu cuidava dos meus brinquedos, sorria-se quando me via, e procurava fazer-me esquecer minha mãe e seus afagos. Minhas forças eram ainda débeis para compreender toda a extensão da minha desgraça; e por isso as saudades, que me ficaram pouco e pouco foram-se-me adormecendo no peito. Eu estava crescendo; mas nunca mais a havia visto; era- nos proibida qualquer entrevista. Um dia, disseram-me – Túlio, tua mãe morreu! **Ah! Senhor! Que coisa triste é a escravidão!** Quando minuciosamente me narraram – continuou ele com um acento de íntimo sofrer – todos os tormentos da sua vida, e os últimos tratamentos, que a levaram à sepultura, sem nunca mais tornar a ver seu filho, sem dizer-lhe um último adeus! Gemi de ódio, e confesso-vos que por longo tempo nutri o mais hediondo desejo de vingança. Oh! Eu queria sufocá-lo entre meus braços, queria vê-lo aniquilado a meus pés, queria... Susana, essa boa mãe, arrancou-me do coração tão funesto desejo. (REIS, 2004, p. 168-169, grifos nosso).

Assim, Maria Firmina nos conta a triste história da mãe de Túlio que, apartada de seu filho por força da escravidão e por causa de um senhor malévolo, acaba morrendo vítima dos maus tratamentos. Que coisa triste é a escravidão afinal!

Mesmo assim, Túlio manteve seu bom coração e, graças à outra escrava de semelhante bondade, retirou de seu íntimo o desejo de vingança. Preta Suzana, mãe de criação de Túlio, é outra personagem cativa fortíssima no romance de Firmina. Através de Preta Suzana, para qual Maria Firmina escreveu um capítulo inteiro, podemos ter uma maior visão de como a autora enxergava a escravidão. Vamos a ela.

4 A PRETA SUZANA

O nono capítulo do romance *Úrsula* é intitulado “A Preta Suzana” e é dedicado inteiramente a esta cativa que, como já vimos, foi responsável pela criação de Túlio.

A Preta Suzana é uma personagem fundamental para entendermos o discurso antiescravista de Maria Firmina dos Reis e como a autora se preocupou, ao longo do romance, em discutir a questão da escravidão.

Suzana funciona como uma espécie de memorialista, tratando do passado ancestral e do movimento da diáspora dos africanos para o Brasil, ao contrário de Túlio, que pensava a África como um lugar de origem dos seus ancestrais. Suzana é uma negra cativa que passou pelo processo do tráfico negreiro. Por isso, sua fala no romance é eivada de saudade da mãe África e de amargura ao lembrar-se do processo violento que a trouxe ao Brasil.

Antes de adentrarmos neste discurso, vamos às devidas apresentações, como aparece Preta Suzana no romance:

Trajava uma saia de grosseiro tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs. (REIS, 2004, p. 112).

Uma negra já de idade avançada, é escrava de Luísa B., mãe de Úrsula. Magra, descarnada. Mesmo sendo escrava de uma senhora considera bondosa, Preta Suzana traz no corpo definhado as marcas dos grandes sofrimentos que viveu por causa da escravidão. Traz também em si a memória de uma África ausente, onde ela vivia em liberdade. Em passagem importantíssima no romance, Suzana fala de sua pátria/mátria África:

– Sim, para que estas lágrimas?!... Dizes bem! Elas são inúteis, meu Deus; mas é um tributo de saudade, que não posso deixar de render a tudo quanto me foi caro! Liberdade! Liberdade... Ah! Eu a gozei na minha mocidade! – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo se respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. (REIS, 2004, p. 115).

Claro que estamos falando, mais uma vez, de uma África idealizada. Maria Firmina dos Reis jamais esteve no continente africano. Passou quase toda a sua vida, desde os cinco anos de idade, na vila de Guimarães, próxima a São Luís. O contato que deve ter tido com os cativos talvez tenha se dado na casa dos parentes na localidade. O que importa é que, ao criar a personagem Preta Suzana, Firmina tentou sensibilizar seus possíveis leitores e leitoras para a causa antiescravista. Ao colocar Suzana para rememorar a África e sua liberdade, ela fala da possibilidade de que estes cativos nasceram livres e que, portanto, a escravidão não era um atributo natural.

Continuando esse raciocínio, Suzana relata como foi sua apreensão na África, a maneira como foi apartada de sua filha e esposo por mercadores:

Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira- era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: **os bárbaros** sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava- pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudeste avaliar! [...]. (REIS, 2004, p.116-117, grifo nosso).

Importante perceber a inversão que Maria Firmina dos Reis faz da ideia de civilização e barbárie corrente no seu tempo. Para ela, bárbaros eram aqueles que capturaram Suzana, e não os negros

africanos, como era um discurso corrente na época, no qual, a raça negra era considerada bárbara e inferior, por isso era legítimo escravizá-la, justificando-se pela tentativa de orientá-la, de civilizá-la. (SCHWARCZ, 1993). Para Firmina, como está posto na passagem, a barbárie, ao contrário, estava naqueles que escravizavam e transformavam seus semelhantes em cativos, vítimas de toda a violência que a escravidão poderia proporcionar.

É na rememoração dessa violência que Suzana vai centrar sua fala sobre como foi seu traslado para o Brasil:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes de nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Dava-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer do nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura, asfixiados e famintos! (REIS, 2004, p. 117).

Ao demonstrar a violência que Suzana e seus companheiros de infortúnio sofreram ao terem sido trazidos à força para o Brasil, Maria Firmina pretendia, portanto, sensibilizar seus leitores e leitoras para a violência que era a escravidão. É bom lembrar também que essa passagem foi construída antes do famoso poema “Navio Negroiro”, de Castro Alves, de 1869. Logo, a “tragédia no mar” de Maria Firmina dos Reis tenta sensibilizar seus possíveis leitores sobre a escravidão nove anos antes do poema de Castro Alves ter sido escrito.

Essa passagem também é bastante rica, pois representa a forma como se pensava a travessia nos navios negreiros, pelo menos no olhar de Maria Firmina dos Reis. Seu livro foi publicado em 1859, ou seja, nove anos após a abolição do tráfico com a lei Eusébio de Queiroz em 1850. Como Suzana é construída como uma personagem memorialista, na verdade ela retrata o processo violento de travessia para o Brasil do qual ela fora vítima, e isso funciona como um engajamento por parte da autora do romance que, a partir de seu texto, também tenta contribuir com a questão antiescravista.

A tragédia da preta Suzana não termina aí. Chegando às praias brasileiras, Suzana foi vendida para o comendador P..., um senhor de escravos bastante cruel:

O comendador P... foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos... os tratos, por que passaram, doeram-me até o fundo do coração! O comendador P... derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça. (REIS, 2004, p. 118).

Ao abordar essa temática, Maria Firmina, mais uma vez, reafirma os horrores da escravidão, a crueldade de alguns senhores, tigres e verdugos (LARA, 1988): Mas também toca em pontos importantes como a questão da solidariedade entre os cativos. Para Preta Suzana, os outros cativos eram companheiros de infortúnio, eram irmãos, filhos da mesma pátria/mátria que era a África. Podemos considerar que esse sentimento de coletividade foi percebido por Maria Firmina dos Reis, inclusive

para aprofundar sua tese de irmandade e semelhança entre todos, por isso a escravidão, baseada na desigualdade entre semelhantes, não deveria se sustentar.

Suzana ainda fora testemunha e vítima de outros horrores quando passou para o domínio de Paulo B..., esposo de Luísa B. e pai de Úrsula:

E ela chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo para com os míseros escravos, mas ele via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultava vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão; e quantas vezes aos mesmos céus! [...]. (REIS, 2004, p. 118).

Ao relatar os instrumentos de tortura utilizados pelo personagem Paulo B. para violentar seus escravos, Maria Firmina dos Reis está também denunciando a vilania da escravidão. O castigo como anjinho, ou seja, um instrumento de suplício que comprimia os polegares dos cativos e o cepo, um tronco grosso de madeira que o escravo trazia preso a cabeça, amarrado aos tornozelos por uma argola⁸ e, por fim, as prisões onde muitos morriam de fome, de horror. Ao denunciar tamanha violência na rememoração da preta Suzana, Maria Firmina denuncia novamente a escravidão.

No entanto, mesmo depois de sofrer tanto as agruras da escravidão, a preta Suzana termina seus dias com dignidade e resignação. Ao não entregar o paradeiro de Úrsula para seu malvado tio, Fernando, a preta é levada por ele para ser presa, interrogada e posta em ferros. Acaba morrendo dignamente, ao se negar a ajudar Fernando P. a encontrar Úrsula e desposá-la antes de Tancredo.

Os escravos firminianos, mesmo sendo vítimas de várias vilanias, mantinham seu caráter inalterado e eram gratos com aqueles que se mostravam bondosos e generosos com eles. Eram resignados, mas, como já dissemos, nunca algozes. Resignação essa que não significava que eles esqueceram o mal que lhes foi feito e, ao narrarem, rememorarem, denunciavam a escravidão e revoltavam-se com a “mente que não podia ser escravizada”.

O último personagem cativo da narrativa de relativa importância, porque aparece com nome e tem alguma atuação no drama, é o escravo velho Antero, do qual nos ocuparemos agora.

5 O ESCRAVO VELHO ANTERO

Antero aparece na narrativa de Maria Firmina como um escravo velho da fazenda de Fernando P., o vilão da história. Aparece como uma espécie de guarda para Túlio, que é aprisionado pelos homens de Fernando para impedir que ajude Tancredo a encontrar e casar-se com Úrsula. É desta forma que Antero aparece no livro: “Antero era um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas.” (REIS, 2004, p. 205).

O velho escravo é apresentado como alguém dado ao hábito da embriaguez. Esse estratagem vai ser usado por Maria Firmina para explicar duas coisas: primeiro, como Túlio conseguirá fugir da fazenda de Fernando P..., e, segundo, para falar mais uma vez dos tempos da mãe África, de que Antero se recordará quando Túlio o advertir sobre o mau hábito de beber.

8 Informações obtidas no blog de Ariane Alves: <<http://historianoutraface.blogspot.com.br/2010/08/o-traffic-negroiro-representou-uma.html>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

Antero também se solidariza com Túlio, tem pena dele, acaba criando, mais uma vez, um laço de identidade entre os cativos: “– Coitado! – dizia ele lá consigo – sua pobre mãe acabou sob os tratos de meu senhor!... e ele, sabe Deus que sorte o aguarda! Pobre Túlio!”. (REIS, 2004, p. 206).

Essa construção de solidariedade e identidade vai se dar também por parte de Túlio que, mesmo embriagando Antero para poder fugir, preocupa-se com ele, na medida em que cria uma forma para que Fernando P. pense que o escravo lutou com ele para não deixá-lo fugir, em vez de ser apenas ludibriado por conta da bebida:

O negro previra a explosão de cólera do comendador, quando de volta de sua traidora emboscada, e reclamando o preso, só encontrasse Antero embriagado, a prisão aberta, e a sua vítima fora do alcance da sua ira. Naturalmente o comendador vendo Antero preso no tronco, acreditaria que se dera uma luta entre ele e o prisioneiro, e que aquele velho e sem forças, fora subjugado e preso, e que assim tolhido e sem socorro algum, vira-lhe a fuga, sem poder sequer opor-lhe a menor resistência. Túlio não se enganou- o seu estratagema salvou o velho escravo. (REIS, 2004, p. 210).

No entanto, a parte fulcral da construção de Antero na narrativa é quando ele rememora a África e a forma de beber de seu tempo, quando livre:

– Pois bem, – continuou o velho – no meu tempo bebia muitas vezes, embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes?(...) – Pois ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca, e bebe. Oh! Lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira. (REIS, 2004, p. 208).

Firmina demonstra assim que aquilo que, no Brasil, era vício e degradação, na mãe África fazia parte de um ritual de fetiche, quando os africanos se entregavam às bebidas para se divertir, brincar e adorar seus deuses.

Ao contrário do que estava colocado para o período e que depois se tornou tema de ampla discussão pelas elites e intelectuais brasileiros: sobre a capacidade ou não do ex-escravo de exercer atividade remunerada, Maria Firmina antecipa sua resposta quando fala da possibilidade do trabalho em África, já que o velho Antero trabalhara quando livre e através do seu dinheiro, e não de uma dependência cruel e paternalista como escravo no Brasil, adquiria dinheiro para beber.

Não sabemos de onde Maria Firmina dos Reis retira essas informações, provavelmente deve ter lido em textos literários ou relatos de viajantes. Provavelmente, a leitura que tinha sobre a África eram as histórias de aventuras no Oriente.⁹

Encontramos também, em seu texto, alguma semelhança com o mais famoso romance antiescravista do século XIX: *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, escritora estadunidense, embora seja muito pouco provável que Maria Firmina dos Reis tenha lido esse romance, que saiu entre os anos de 1851 e 1852 em formato de folhetim no jornal *National Era* e depois, em março de 1852, publicado como livro. De qualquer forma, a importância da religião e da resignação dos cativos nos dois romances, tanto em *Úrsula*, quanto em *A Cabana do Pai Tomás*, é muito forte. Talvez

9 Essa possibilidade foi apontada por Alberto da Costa e Silva em relação a Castro Alves, talvez o mesmo tenha se dado com Maria Firmina dos Reis. São hipóteses. Cf. SILVA, Alberto da Costa, 2012.

influência da atmosfera cultural do século XIX no Ocidente, no qual a religião era fundamental: em Úrsula, tem-se a religião católica, já em *A Cabana do Pai Tomás*, o protestantismo.

Talvez seja mais provável que essa construção da África de Maria Firmina dos Reis se devesse à leitura, como coloca Alberto da Costa e Silva, estudando Castro Alves, a uma África de Delacroix e de Victor Hugo, do orientalismo, da literatura romântica e do imperialismo francês, embora, para Alberto da Costa e Silva¹⁰, essa África de Castro Alves estivesse mais ligada ao deserto do Saara do que à África descrita por Maria Firmina dos Reis como lugar de colheitas, praias, conchinhas e fetiches.

Talvez Maria Firmina dos Reis tenha conversado com algum escravo velho africano e tirado essas informações para, a partir daí, recriar essa África idealizada no seu romance.

O que realmente nos importa é que ela soube utilizar essas imagens para sensibilizar seu público leitor e, a partir disso, tentar criar uma sensibilidade antiescravista.

Com Túlio, Preta Suzana e Antero, Maria Firmina dos Reis cria uma tríade que é muito bem utilizada para debater e denunciar a escravidão. Claro que dentro dos limites possíveis e considerados toleráveis. Não existe, no romance, nenhuma ideia de revolução escrava ou de fim imediato e sem indenização da escravidão, até porque esta discussão abolicionista ainda não está colocada para os contemporâneos de Maria Firmina dos Reis. Mas existe, sim, muita ousadia da escritora ao criar esse romance, visto que, comparado com outros também considerados antiescravistas, tais como *Vítimas-algozes* (1869), de Joaquim de Manuel de Macêdo¹¹; *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo de Guimarães; as peças teatrais de José de Alencar, *Mãe* (1860) e *Demônio familiar* (1857), o romance Úrsula dá outros tons para o discurso antiescravista, principalmente porque a autora optou pela ideia de rememoração dos personagens cativos, construindo assim outra África como espaço de liberdade. No romance e também em outros momentos, Maria Firmina fala da violência física sofrida pelos cativos. (LARA, 1988) Algumas dessas violências já foram aqui demonstradas, mas existe um parágrafo importante que demarca mais uma vez o tom de denúncia da autora:

Na casa do trabalho, muito mais frouxa lobrigava-se ainda a escassa luz de um lampião: os negros tinham recebido novas tarefas, empenhavam-se por acabá-las. Desgraçados! Não eram eles que trabalhavam por acabá-las- era o novo feitor, que com o azorrague em punho ao som dos estalos os despertava. E já nem uma lágrima lhes vinha aos olhos, nem um queixume aos lábios – eram mudos; estorciam-se com a dor da chibatada, abriam os olhos, moviam-se maquinalmente para continuarem o serviço, e logo recaíam naquela penosa prostração, que revela a extrema fadiga de um corpo, que descai já para o túmulo, cansado de lutar em vão contra mil privações que o desgastaram e aniquilaram. (REIS, 2004, p. 188).

Levados à exaustão e até à morte pela vilania de um senhor verdugo, os escravos firminianos despertavam, nos leitores, a piedade e a compaixão, pelo menos é isso que nos parece ser a intenção da autora ao expor os castigos que lhes eram infligidos e as duras horas de trabalho nas quais se desgastavam. Maria Firmina tentava, dessa forma, expor os horrores da escravidão e assim despertar alguma consciência nos possíveis leitores.

Os escravos firminianos não são apenas vítimas e tampouco são algozes. Não são apenas vítimas porque circulam, têm consciência da condição que lhes é imposta, maldizem a escravidão, revoltam-

10 SILVA, Alberto da Costa e. Imagens da África. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/imagens-da-africa>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

11 MACEDO, Joaquim Manoel de. Op. cit.

se num plano subjetivo, como já dissemos, “mentes não escravizadas”. O discurso antiescravista de Maria Firmina dos Reis vê os escravos numa outra condição, que é aquela da consciência daquilo que os oprime. São resignados, são gratos aos bons senhores, foram trabalhadores na mãe África. Mas não são seres inertes, coisas ou mercadorias, têm sonhos e vontades próprias e discursam contra o cativo.

Os senhores não aparecem, em *Úrsula*, apenas como malfeitores ou benfeitores. Tancredo, rico, branco, alforria Túlio. Mas os outros senhores serão todos malvados, Paulo B., Fernando P... A bondade senhorial, além de Tancredo, aparece apenas nas mulheres, Luísa B., mãe de *Úrsula*, em *Úrsula*, na mãe de Tancredo e em alguns personagens menores, como um feitor que se nega a dobrar a jornada de trabalho dos negros da fazenda de Fernando P. e é por isso demitido, por não conseguir mais conviver com tanta maldade:

Fartai-vos de atrocidades, já que sois um monstro, – retrucou fora de si o feitor, fixando-o com um olhar de desprezo, que ele suportou – banhai-vos no sangue dos vossos semelhantes, juntai crimes horrendos a crimes imperdoáveis; não conteis mais doravante comigo para instrumento dessas ações, que revoltam ainda a um coração viciado, e que só no vosso pode achar morada. (REIS, 2004, p. 186).

Mesmo o coração de um feitor já “viciado” conseguia sentir compaixão pelos cativos, em relação às maldades praticadas por Fernando P.; dessa forma, Maria Firmina reafirma que, ao saber e ver tanta crueldade, seria possível se compadecer dos cativos e perceber que a escravidão de outro semelhante era um erro, era anticristão.

Com essa narrativa pautada num discurso religioso e católico, Maria Firmina construiu *Úrsula* como um romance antiescravista. E, como já dissemos, ela lutou com sua pena pelo fim da escravidão, ou, pelo menos, pela tomada de consciência da sociedade hodierna do que a escravidão representava, uma “coisa triste”, uma desigualdade injusta entre semelhantes, todos filhos de Deus.

O tom religioso e católico do romance *Úrsula* é tão grande que, ao fim e ao cabo, o maior vilão da narrativa morre como frei, interna-se num convento, tentando expiar todos os seus pecados: assassino do pai de *Úrsula*, assassino de Tancredo e responsável pela loucura e morte de *Úrsula*. No entanto, encontra salvação ao se arrepender, antes de morrer, pelos males praticados. Enfim, até os escravocratas têm salvação, se assim se arrependerem e perceberem a hediondez que é a escravidão.

Maria Firmina continua sua empreitada na escrita antiescravista e, em 1887, publica um conto chamado *A Escrava* com tons mais arrojados e menos religiosos. Mas isso já é assunto para outro momento.

Maria Firmina dos reis and her slavery writing

ABSTRACT

This article discusses the novel *Ursula*, of Maranhão Maria Firmina dos Reis, and seeks to understand how the writer constructed an anti - slavery discourse in her text, using a romantic, humanistic and Christian argument capable of drawing attention to her possible readers about the Indignity and injustice that was the slave regime, at least in his point of view. We also sought to understand the image of Africa that Maria Firmina dos Reis built: an Africa idealized as the place of true freedom in opposition to slave Brazil.

Keywords: Maria Firmina. *Úrsula*. Slavery. Africa.

REFERENCIAS

CHARTIER, Roger. **A história Cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990, p. 59.

LARA, Sílvia Hunold. **Campos da violência.** São Paulo: Paz e Terra, 1988.

MORAIS FILHO, Nascimento de. **Maria Firmina dos Reis:** Fragmentos de uma vida. São Luís: COCSN, 1975.

QUINTANA, Mário. **Prosa & Verso.** 6 ed. São Paulo: Globo, 1989.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

SAFFIOTI, Heleirith Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes:** mito e realidade. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

SANT-BERNAIRD, Pierre. **Paulo e Virgínia.** São Paulo: Icone Editora, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sócias e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Alberto da Costa e. **Castro Alves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BIOGRAFIA

Régia Agostinho da Silva

Doutora em História na Universidade de São Paulo. (2013). Possui mestrado em História pela Universidade Federal do Ceará (2002). Atualmente é professora da Universidade Federal do Maranhão, no Departamento de História. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil Império, atuando principalmente nos seguintes temas: história e literatura, história das mulheres e história e escravidão.

O conceito de liberdade em Arendt e em Foucault: Aproximações e Distanciamentos

Greyce Kelly Cruz de Sousa França¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar o conceito de liberdade a partir da perspectiva de Hannah Arendt e Michel Foucault. Tais perspectivas apresentam pontos de aproximações e distanciamentos que serão descritos e discutidos no âmbito da política. Para ambos, o conceito de liberdade é um conceito caro à política. No entanto, nem sempre esses autores vão concordar sobre o que ela é e em que espaço se manifesta. Tanto em um como em outro, a liberdade faz parte de uma relação, ou seja, ela não é um conceito isolado. Também para esses autores a liberdade é uma coisa fugaz. Ela se constitui em momentos específicos e da mesma forma, pode se desfazer. Em Arendt, assim que o espaço público é desfeito e que as pessoas deixam de agir em conjunto, a liberdade deixa de existir. Em Foucault, a liberdade não deixa absolutamente de existir, pois em outros pontos, em outras relações, onde o poder esteja atuando, a liberdade pode continuar sendo exercida. Em Arendt, a liberdade tem um lugar e uma condição específica para acontecer: o lugar é o espaço público, e a condição específica é a presença dos outros. Foucault, por outro lado, não determina um espaço prévio para a liberdade, esse espaço para ele não há, uma vez que a liberdade está disseminada pelo corpo social: tanto na esfera íntima como na esfera pública; a liberdade está em todo lugar, ou melhor, em qualquer lugar em que se trave o embate de forças entre o poder e a resistência.

Palavras-chave: Arendt. Foucault. Liberdade. Política.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na nossa conversa cotidiana, usamos a palavra liberdade em vários sentidos. Por exemplo: no sentido de livre-arbítrio diante de escolhas a serem feitas (ter liberdade para decidir); para adjetivar comportamentos ou condutas (ser livre de amarras, preconceitos, etc.); no sentido de bens inalienáveis (direito à liberdade de expressão; de ir e vir, dentre outros). Explicar a liberdade no âmbito da política é outro problema, pois se acompanharmos o movimento histórico veremos que tal definição toma nuances distintas em diferentes épocas, assim como variam as expectativas a respeito de qual é o seu papel. Múltiplos são os caminhos se quisermos estabelecer uma relação entre a liberdade e política. Porém para se empenhar em tal tarefa, é mister delimitar antecipadamente o que estamos chamando de liberdade. A despeito de tantas interpretações, no que consiste a liberdade? Arendt e Foucault se propõem a oferecer respostas nesse sentido. Para ambos, o conceito de liberdade é um conceito caro à política. No entanto, nem sempre esses autores vão concordar sobre o que ela é e em que espaço se manifesta.

¹ Psicóloga. Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) sob orientação do Prof. Dr. Fábio Abreu Passos. E-mail: cruz.grecekelly@gmail.com. Lattes: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4442823E0>>

2 O CONCEITO DE LIBERDADE EM HANNAH ARENDT

2.1 Sobre a Ação, a Política e a Liberdade

Na obra *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt afirma que, “[...] para a questão da Política, o problema da liberdade é crucial [...]” (ARENDR, 2009, p. 191). Ela desenvolve essa ideia refletindo na forma como a filosofia se extraviou de seu propósito ao retirar a liberdade do campo da política. Inicia a discussão esclarecendo que algumas concepções de liberdade, amplamente aceitas e difundidas, não correspondem ao que ele entende por liberdade. Dentre essas concepções estão aquelas que apontam a liberdade como uma qualidade interior do homem, vivenciada por ele em relação a si mesmo. Segundo a autora:

[...] a liberdade não surge absolutamente na esfera do pensamento [...]; nem a liberdade nem o seu contrário são vivenciados no diálogo comigo mesmo no decurso do qual emergem as grandes questões filosóficas e metafísicas [...]; a tradição filosófica [...], destorceu, em vez de esclarecer, a própria ideia de liberdade, tal como ela é dada na experiência humana, ao transpô-la de seu campo original, o âmbito da Política e dos problemas humanos em geral, para um domínio interno, a vontade, onde ela seria aberta à autoinspeção. (ARENDR, 2009, p. 191).

Arendt aponta para um deslocamento ocorrido em relação ao lugar de origem da liberdade, ou seja, o âmbito político. As análises que ela desenvolve, nesse sentido, desembocarão na perda do sentido da política, algo que ela vai tentar explicar. Vamos inicialmente tentar realizar o exercício de conceituação dos termos política e liberdade, no interior do pensamento arendtiano. Para ela, falar em política é falar em ação, pois política e ação caminham juntas, assim, só se pode falar de liberdade em relação à política e à ação. Sobre a Ação, Arendt indica em *A condição humana*:

[...] a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos aparecem uns para os outros, certamente não como objetos físicos, mas *quahomens*. Esse aparecimento, em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa, mas trata-se de uma iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano. (ARENDR, 2009, p. 220).

E ainda:

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original. [...] ela pode ser estimulada pela presença de outros a cuja companhia possamos desejar nos juntar, mas nunca é condicionada por eles; seu impulso surge do começo que veio ao mundo quando nascemos e ao qual respondemos quando começamos algo novo por nossa própria iniciativa. Agir, em seu sentido mais geral, significa tomar iniciativa, iniciar [...], imprimir movimento a alguma coisa. Ao agir e ao falar, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais únicas, e assim fazem seu aparecimento no mundo humano. (ARENDR, 2009, p. 221-224).

As passagens em destaque apontam a formulação do conceito de ação em Arendt, um conceito que se relaciona diretamente com a noção de aparecimento. Também a liberdade é para a autora um evento que se dá através do aparecimento; é nesse sentido que podemos falar que Arendt traz a política para o terreno da visibilidade, realizando, assim, uma fenomenologia da política, em detrimento

de uma noção metafísica. É porque os homens possuem o dom da ação que eles vão ser capazes de aparecer uns para os outros. Esse aparecimento se dá no campo político, através de uma ação em conjunto. “Essa qualidade reveladora do discurso e da ação passa a um primeiro plano quando as pessoas estão com as outras, nem pró nem contra elas – isto é, no puro estar junto dos homens [...]” (ARENDR, 2009, p. 225).

Arendt questiona o fato de que, nossa vida é regida por leis de causa e efeito e que tendemos a aferir que essas leis regem todos os aspectos da vida, no entanto, para ela, a liberdade não se insere no campo da causalidade, sendo, por outro lado, do campo da imprevisibilidade: “[...] o fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável [...]” (ARENDR, 2009, p. 222). Sobre a liberdade relacionada à política, Arendt nos diz:

O campo em que a liberdade sempre foi conhecida, não como um problema [...], mas como um fato da vida cotidiana, é o âmbito da política. [...] devemos ter sempre em mente, ao falarmos do problema da liberdade, o problema da política e o fato de o homem ser dotado com o dom da ação, pois ação e política, entre todas as capacidades e potencialidades da vida humana, são as únicas coisas que não poderíamos sequer conceber sem ao menos admitir a existência da liberdade, e é difícil tocar em um problema político particular sem, implícita ou explicitamente, tocar em um problema de liberdade humana (ARENDR, 2009, p. 191-192).

A relação que se estabelece entre ação, política e liberdade é, portanto, uma relação necessária que não pode ser desconsiderada para se entender a conceituação desses termos conforme a autora. Para ela:

[...] a liberdade, que só raramente - em épocas de crise e revolução - se torna o alvo direto da ação política, é na verdade o motivo porque os homens convivem politicamente organizados. Sem ela, a vida política como tal seria destituída de significado. A *raison d'être* da política é a liberdade e seu domínio de experiência é a ação. (ARENDR, 2009, p. 192, grifo da autora).

Há que se considerar aqui, que a liberdade não é meramente um aspecto importante da política, mas a própria razão de ser da política. Donde depreende-se que não pode haver política se não houver liberdade e que a liberdade, por ser do campo da política, é necessariamente liberdade política. E por ser política, essa liberdade justamente se dá no domínio público e não no privado. Assim, Arendt aponta para o equívoco, digamos assim, em relação às concepções que tentam explicar a liberdade relacionada ao foro íntimo. Ela afirma:

A liberdade que admitimos como instaurada em toda teoria política e que mesmo os que louvam a tirania precisam levar em conta é o próprio oposto da “liberdade interior”, o espaço íntimo no qual os homens podem fugir à coerção externa e sentir-se livres. Esse sentir interior permanece sem manifestações externas e é, portanto, por definição, sem significação política. (ARENDR, 2009, p. 192).

Se admite-se que a liberdade seja de natureza privada, perde-se todo sentido falar de liberdade política, pois não haveria como percebê-la como uma realidade tangível. Por sua vez, Arendt assegura que:

[...] a despeito da grande influência do conceito de uma liberdade interior e apolítica sobre a tradição do pensamento, parece seguro afirmar que o homem nada saberia da liberdade

interior se não tivesse antes experimentado a condição de estar livre como uma realidade mundanamente tangível. Tomamos inicialmente consciência da liberdade ou do seu contrário em nosso relacionamento com outros, e não no relacionamento com nós mesmos. (ARENDDT, 2009, p. 194).

Ou seja, é porque experimentamos a liberdade como algo tangível, no âmbito externo, que temos a noção do que ela pode vir a ser. Argumentando dessa forma, Arendt tenta demonstrar como seria inconsistente ou pouco plausível buscar fundamentar a noção de liberdade numa interioridade, o que levaria a uma dificuldade de estabelecer critérios para defini-la. Ainda nesse sentido, a autora argumenta:

Antes que se tornasse um atributo do pensamento ou uma qualidade da vontade, a liberdade era entendida como estado do homem livre, que o capacitava a se mover, a se afastar de casa, a sair para o mundo e a se encontrar com outras pessoas em palavras e ações. Essa liberdade [...] era precedida da liberação: para ser livre, o homem deve ter-se libertado das necessidades da vida. O estado de liberdade, porém, não se seguia automaticamente ao ato de liberação. A liberdade necessitava, além da mera liberação, da companhia de outros homens que estivessem no mesmo estado, e também de um espaço público comum para encontrá-los – um mundo politicamente organizado [...], no qual cada homem livre poderia inserir-se por palavras e feitos. (ARENDDT, 2009, p. 194).

Nessa passagem, Arendt se encaminha para um dos argumentos fortes que busca defender: o da liberdade no campo político e não no campo da necessidade. A autora aponta que, enquanto as questões relacionadas à necessidade se fazem prevalecer, não se tem política. Somente quando estas foram superadas é que se pode pensar em política. Conforme Passos (2017, p. 129-131), a assertiva de que não existiria ação política se não existisse liberdade

[...] somente ganha realidade quando nos relacionamos com os outros, e não no relacionamento com nós mesmos. Para que a liberdade fosse experienciada de maneira política, o homem grego necessitava livrar-se da necessidade do ciclo vital, com o escopo de adentrar na arena pública, pois a ação política só começa quando o imprescindível à manutenção da vida está garantido [...]. É somente ao adentrar a cena pública que o homem passa a ser igual entre os iguais, ou seja, quando sua preocupação é com o interesse público e plural.

Mas essa superação, ou liberação (como ela nomeia) não é o único critério para se adentrar no campo político. É essencial também que exista um lugar para que os homens possam aparecer, e esse lugar deve ser politicamente organizado. Tal lugar é o espaço público.

Obviamente, nem toda forma de inter-relacionamento humano e nem toda espécie de comunidade se caracteriza pela liberdade. Onde os homens convivem, mas não constituem um organismo político [...], o fator que rege suas ações e sua conduta não é a liberdade, mas as necessidades da vida e a preocupação com sua preservação. Além disso, sempre que o mundo artificial não se torna palco para ação e discurso [...], a liberdade não possui realidade concreta. Sem um âmbito público politicamente assegurado, falta à liberdade o espaço concreto onde aparecer. (ARENDDT, 2009, p. 194-195).

Assim, o espaço público não se constitui apenas como um local de aparecimento da liberdade, mas se mostra como elemento fundamental para que essa possa vir a existir. É somente no espaço público que a liberdade se manifesta. Assim que o espaço público deixa de existir, no mesmo instante, a liberdade cessa de aparecer.

3 O CONCEITO DE LIBERDADE EM MICHEL FOUCAULT

3.1 Sobre a Liberdade, a Biopolítica, o Poder e a Resistência

A questão da liberdade não é analisada por Foucault de uma maneira pontual e uniforme. O autor não apresenta uma teoria sobre a liberdade. No entanto, sua reflexão sobre o assunto aparece em forma de entrevistas, artigos, textos sobre temas variados, tais como: a problematização sobre as práticas de si (o cuidado de si), sobre o criminoso ou o indivíduo perigoso, acerca do estatuto do louco, sobre a discussão da liberdade de escolha sexual e sua manifestação, a relação entre a filosofia e o poder, etc. A noção de liberdade no autor, também é discutida no estudo das técnicas de si, um trabalho genealógico da ética, presente nos dois últimos volumes da *História da sexualidade* em que ele aponta as técnicas de si vinculadas às técnicas de governo e administração dos outros. Assim, para entender o conceito de liberdade em Foucault é preciso entender outros conceitos de poder que se implicam mutuamente com a liberdade e, sem os quais, ela não poderia ser pensada. A nível de recorte metodológico para esta pesquisa, os termos que serão relacionados à liberdade serão a biopolítica, o poder e a resistência.

Conforme Foucault “[...] o poder não se funda em si mesmo e não se dá a partir de si mesmo [...] os mecanismos de poder são parte intrínseca de todas as relações, são circularmente o efeito e a causa delas [...]” (FOUCAULT, 2008b, p. 4). A análise dos mecanismos de poder tem, no entender do autor, “[...] o papel de mostrar quais são os efeitos de saber que são produzidos em nossa sociedade pelas lutas, os choques, os combates que nela se desenrolam, e pelas táticas de poder que são os elementos dessa luta [...]” (FOUCAULT, 2008b, p. 5). O próprio termo “[...] ‘poder’ não faz mais que designar uma campo de relações que tem de ser analisado por inteiro [...]” (FOUCAULT, 2008a, p. 258). Foucault rompe com a ideia do Estado como órgão exclusivo do poder. Ele realiza uma análise ascendente (dos vários mecanismos e técnicas de poder relacionados à produção de saberes e como estes se relacionam com o nível mais geral do poder da qual se constitui o Estado). O Estado deixa de ser o ponto de partida e o foco da origem de toda forma de poder, sendo que foi, muitas vezes, fora dele que relações de poder essenciais para a formação de saber, com técnicas particulares e parcialmente autônomas se constituíram e se transformaram. Foucault não pretendia “retirar” o poder do estado e situá-lo em outro lugar; isso nem seria possível, uma vez que para ele o poder não se localiza em nenhum lugar, em nenhum ponto específico do seio social. O poder funciona como uma rede de dispositivos a qual ninguém está de fora ou imune. Não existem fronteiras que limitem as relações de poder. Desta forma, o poder não é algo que se possui, e sim algo que se exerce. Também não existe aqueles que detém o poder e aqueles dele desprovidos. O poder simplesmente não existe; o que existe é o funcionamento das práticas de poder. Tal funcionamento também não possui localização específica, podendo ocorrer em qualquer parte do tecido social. O poder é uma relação e, como tal, as lutas contra o seu exercício ocorrem no interior de tal relação (e não fora), visto que nada escapa ao poder (FOUCAULT, 1979).

Esse confronto incessante de embates, do qual se constitui o poder, surge enquanto resistência. Resistência, por sua vez, é compreendido por Foucault como liberdade. Se há possibilidade de resistir, então há liberdade. Poder, liberdade e resistência se implicam mutuamente, caminham juntos;

se um deles desaparece, a relação deixa de existir, os outros perdem seu sentido. Onde há poder, há liberdade, e se não existe lugar próprio do poder, também não há lugar próprio da liberdade, apenas pontos momentâneos e deslocáveis, distribuídos na estrutura social. A liberdade é resistência, é afrontamento, é luta. Assim como o poder não é uma coisa que se possui, ela se disputa e nessa disputa ou se perde ou se ganha. Em *O sujeito e o poder*, Foucault parece tornar ainda mais complexa sua análise sobre as relações de poder. Nesse caso, a liberdade é apresentada como elemento estratégico para a própria existência de relações de poder, um componente fundamental ao seu exercício.

[...] a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (ao mesmo tempo sua precondição, uma vez que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça, e também seu suporte permanente, uma vez que se ela se abstrairse inteiramente do poder que sobre ela se exerce, por isso mesmo desapareceria, e deveria buscar um substituto na coerção pura e simples da violência); porém, ela aparece também como aquilo que só poderá se opor a um exercício de poder que tende, enfim, a determiná-la inteiramente. (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 244).

Ou seja, enquanto há liberdade, há embate de forças, há possibilidade de resposta, há poder; por isso, onde há poder, há liberdade. Pelo contrário, onde há violência, o poder deixou de existir, as possibilidades de resposta foram emudecidas, deixou de haver o embate de forças, prevaleceu a violência. Foucault ressalta que não se pode caracterizar o poder com relação a lei nem à repressão, pois ele não se dá nem no nível do direito, nem da violência. Sobre isso, ele indaga:

Ora, me parece que a noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só com uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1979, p. 7-8).

Foucault afirma que é falso definir o poder como algo que só diz não, que limita e castiga. A esta concepção negativa o autor acrescenta uma concepção positiva, na qual ele explica que o poder não se manteria se fosse somente pautado em formas de repressão. Para ele, as forças negativas relacionadas ao poder, tais como a repressão não são o fundamental do poder e que este é produtivo; que é preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos e passar a admitir que o poder não diz apenas não, ele também produz, ou seja, o poder possui positividade e é por esse aspecto que ele vai ter como alvo o corpo humano individual a fim de adestrá-lo. O que interessa ao poder não é expulsar o homem da vida social ou impedir que ele exerça suas atividades, pelo contrário, objetiva-se controlá-lo nessas ações para que se possa utilizá-lo ao máximo e com máxima eficácia. Tal objetivo é político e econômico no sentido que possibilita o aumento de seu trabalho e a diminuição de sua capacidade de resistência, ou seja, de liberdade. Assim, esse homem torna-se menos propenso a insurgir contra as ordens do poder, ou seja, ele é neutralizado, tornado dócil (FOUCAULT, 2009).

[...] muito ao contrário de um poder de tipo repressivo, o que Michel Foucault encontra em suas investigações é um poder atuante, constitutivo [...] de tipo disciplinar. Esse tipo de poder opera por meio de estratégias, táticas e técnicas sutis de adestramento; uma conformação física, política e moral dos corpos. As formas de poder tradicionais, rituais, dispendiosas, violentas (típicas do exercício do poder soberano) foram substituídas por uma tecnologia minuciosa e calculada da sujeição. Para conseguir a sujeição dos corpos, a disciplina precisa, no entanto, pressupor a liberdade. Não é à toa que este tipo de poder desenvolve-se plenamente em continuidade com os valores liberais burgueses de igualdade e liberdade da sociedade moderna. (FRICHE, 2008, p. 12).

Para Foucault, embora o poder atue externamente ao homem, ele pode agir sobre seu corpo produzindo comportamentos e fabricando o tipo de sujeito ideal ao funcionamento e manutenção da sociedade capitalista. Nesse contexto, o corpo se torna força de trabalho produtiva à medida que está inserido no sistema político de dominação do poder disciplinar.

[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição; [...] o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos de violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem de terror, e no entanto continuar a ser de ordem física. (FRICHE, 2008, p. 28-29).

A imersão do corpo num campo político, juntamente com o surgimento e desenvolvimento do liberalismo na modernidade, fizeram nascer o fenômeno denominado por Foucault de biopolítica. Conforme o autor, biopolítica é a maneira pela qual se tentou racionalizar o problema político da população dentro da relação entre esta e o Estado no contexto do liberalismo. O autor analisa o liberalismo

[...] não como uma teoria, nem como uma ideologia e, ainda menos, é claro, como um modo da “sociedade se representar...”, mas como uma prática, como uma “maneira de fazer” orientada para objetivos e se regulando através de uma reflexão contínua. O liberalismo deve ser analisado, então, como princípio e método de racionalização do exercício de governo – racionalização que obedece, e aí está sua especificidade, à regra interna da economia máxima. (FOUCAULT, 1997, p. 90).

A racionalização liberal parte da noção de que o governo, ou seja, a atividade de conduta humana por meio de instrumentos estatais, não tem em si mesma a razão de ser, seu princípio regulador. O liberalismo rompe com a razão de Estado que busca no reforço do próprio Estado sua finalidade e seu desenvolvimento. No liberalismo a racionalização da prática governamental não parte do Estado, mas da sociedade, estando esta, em uma relação de exterioridade e interioridade em relação ao Estado (FOUCAULT, 2008a). Em outras palavras, o que torna necessário que haja um governo é a sociedade. Na referência da palavra Biopolítica Judith Revel, assim afirma:

O termo biopolítica designa a maneira pela qual o poder tende a se transformar, entre o fim do século XVIII e começo do século XIX, a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos disciplinares, mas o conjunto dos viventes cons-

tituídos em população: a biopolítica – por meio dos biopoderes locais – se ocupará, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade etc., na medida que elas se tornam preocupações políticas. (REVEL, 2005, p. 26).

O nascimento da biopolítica se dá:

No cruzamento das relações de poder e do que sem cessar lhes escapa, nascem realidades de transação que são de alguma maneira uma interface entre governantes e governados. É neste cruzamento, na gestão desta interface, que constitui o liberalismo como arte de governar. É neste cruzamento que nasce a biopolítica [...] O liberalismo não é, então, primeiro, nem, propriamente falando, uma teoria econômica, nem uma teoria política, mas uma arte de governar que assume o mercado como teste, como instrumento de inteligibilidade, como verdade e medida da sociedade. (FICHE, 2008, p. 44).

A noção de liberdade relacionada à biopolítica é paradoxal ao liberalismo. Na medida em que a biopolítica, enquanto uma razão de estado, propõe que quanto menos se governa, mais liberdade se tem, vindo o Estado a manifestar-se apenas quando a política estiver interferindo na economia, ao mesmo tempo, os sujeitos, supostamente livres para se autogovernarem (faça tudo que a lei não proíbe), estão entrelaçados no jogo político do poder que, aparentemente não os limita em nenhum aspecto, mas que, implicitamente usa de táticas e técnicas para constituí-los como sujeitos que interessam ao sistema e que sejam capazes de contribuir para que o jogo do poder, se mantenha como está.

Inclinamo-nos a crer que a liberdade começa onde a política termina, por termos visto a liberdade desaparecer sempre que as chamadas considerações políticas prevaleceram sobre todo o restante. Não estaria correto, afinal de contas, o credo liberal – “Quanto menos política, mais liberdade”? Não é verdade que, quanto menor o espaço ocupado pelo político, maior é o domínio deixado à liberdade? Com efeito, não medimos com razão a extensão da liberdade em uma comunidade política qualquer pelo livre escopo que ela garante a atividades culturais e intelectuais? Não é verdade, como todos acreditamos de algum modo, que a política é compatível com a liberdade unicamente porque e na medida em que garante uma possível liberdade da política?. (ARENDRT, 2009, p. 195).

O sujeito na biopolítica é produto das táticas do poder e mesmo que pense que é livre para escolher, na realidade é livre somente na medida em que escolhe dentro das opções que lhe são dadas previamente. As possibilidades de resistência, embora existam, tendem a ser consideravelmente minimizadas. O jogo político e a finalidade política, na visão de Foucault, acabam se tornando aquela que é ditada pela razão de Estado, e não por uma pessoa que tenha por encargo podar a liberdade dos demais, não vigora mais o jogo contratual em que todos têm que abrir mão de sua liberdade em prol de se constituírem socialmente; quem dita as regras agora é todo um aparelho mecanicamente orquestrado regendo as relações como um todo, e o todo soberano da vez é o capital.

A partir da nova razão governamental [...], o governo já não precisa intervir, já não age diretamente sobre as coisas e sobre as pessoas, só pode agir, só está legitimado a agir [...] na medida em que o interesse, os interesses, os jogos de interesse tornam determinado indivíduo ou determinada coisa, determinado bem ou determinada riqueza, ou determinado processo, de certo interesse para os indivíduos, ou para o conjunto de indivíduos, ou para o interesse de determinado indivíduo, confrontados ao interesse de todos, etc. o governo só se interessa pelos interesses. (FOUCAULT, 2008a, p. 62).

4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE O CONCEITO DE LIBERDADE EM ARENDT E EM FOUCAULT

Conforme exposto até aqui, o conceito de Arendt e de Foucault sobre a liberdade se situam dentro de um viés político, embora Foucault extrapole esse viés. Se podemos pensar uma aproximação entre esses conceitos, seria a de que, tanto em um como em outro, a liberdade faz parte de uma relação. Ela não é um conceito isolado. Em Arendt essa relação se faz com política e a ação em conjunto. Em Foucault, essa relação, dentre outras que podem ser estabelecidas, foi apresentada como a que existe entre poder, resistência e biopolítica. Também para esses autores a liberdade é uma coisa fugaz. Ela se constitui em momentos específicos e da mesma forma, pode se desfazer.

Outra similaridade diz respeito ao desaparecimento da liberdade ou da sua manifestação. Em Arendt, assim que o espaço público é desfeito e que as pessoas deixam de agir em conjunto, a liberdade deixa de existir. Em Foucault, sempre que a possibilidade de resposta e/ou a incapacidade para resistir, não estiverem presentes no embate de forças do jogo do poder, a liberdade deixa de acontecer. A diferença é que, em Foucault, a liberdade não deixa absolutamente de existir, pois em outros pontos, em outras relações, onde o poder esteja atuando, a liberdade pode continuar sendo exercida.

Quanto às diferenças entre os conceitos apresentados pelos autores, temos que, em Arendt, a liberdade tem um lugar e uma condição específica para acontecer: o lugar é o espaço público, e a condição específica é a presença dos outros. Nesse sentido, a autora não concebe a liberdade como algo que possa fazer parte de um foro íntimo. Foucault, por outro lado, não determina um espaço prévio para a liberdade, esse espaço para ele não há, uma vez que a liberdade está disseminada pelo corpo social: tanto na esfera íntima como na esfera pública; a liberdade está em todo lugar, ou melhor, em qualquer lugar em que se trave o embate de forças entre o poder e a resistência.

Outra diferença diz respeito ao fato de que, Arendt estabelece distinção para se desfrutar da liberdade; para ela, só poderiam ser considerados livres e, portanto, aptos a exercerem a liberdade no espaço público, aqueles que foram liberados das necessidades da vida. Foucault não estabelece qualquer distinção nesse sentido. Qualquer pessoa ou grupo de pessoas, dentro das relações de poder, enquanto capazes de resistir, exercem a liberdade. Por fim, enquanto em Arendt há uma preocupação de que as necessidades da vida não embotem as questões políticas, fazendo ela perder o seu sentido, Foucault faz o diagnóstico social, ao postular a biopolítica, de que as necessidades da vida e a própria vida, foram investidas nas relações de poder e no campo político, passando a se constituírem como objeto de fabricação e controle. É a entrada da vida no campo político que fazem nascer a biopolítica. Se isso se constitui como uma perda do sentido da política é uma questão a ser analisada em outros trabalhos.

The concept of freedom in Arendt and in Foucault: approximations and distances

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of freedom from the perspective of Hannah Arendt and Michel Foucault. These perspectives present points of approximations and distances that will be described and discussed in the scope of the policy. For both, the concept of freedom is an expensive concept for politics. However, these authors will not always agree on what it is and in what space it manifests itself. In both cases, freedom is part of a relationship, that is, it is not an isolated concept. Also for these authors freedom is a fleeting thing. It is constituted at specific moments and in the same way, it can be undone. In Arendt, once public space is broken and people cease to act together, freedom ceases to exist. In Foucault, freedom does not cease to exist at all, for in other points, in other relations, where power is acting, freedom can continue to be exercised. In Arendt, freedom has a place and a specific condition to happen: the place is the public space, and the specific condition is the presence of others. Foucault, on the other hand, does not determine a prior space for freedom, this space for him does not exist, since freedom is disseminated by the social body: both in the intimate sphere and in the public sphere; freedom is everywhere, or rather, wherever there is a clash of forces between power and resistance.

Keywords: Arendt. Foucault. Freedom. Politics.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Tradução, Andréa Daher; consultoria, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FRICHE, I. C. **Poder, normalização e violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Clara Luz, 2005.

PASSOS, F. A. **A faculdade do pensamento em Hannah Arendt: implicações políticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

BIOGRAFIA

Greyce Kelly Cruz de Sousa França

Psicóloga. Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

“O mistério toma forma”: os ex-votos como representação do milagre em Santa Cruz dos Milagres- PI

Patrícia de Sousa Santos¹
Eliane Cristina Deckmann Fleck²

RESUMO

O artigo busca discutir a importância dos ex-votos no Santuário de Santa Cruz dos Milagres – PI, percebendo-os como instrumentos representantes do milagre, vistos não como simples representação do corpo, mas como a prova viva da materialidade da cura. Aqui os ex-votos são percebidos como a confirmação do milagre e da cura, que se representa pelos membros, partes do corpo geralmente feitas de madeira e gesso, que ocupam parte do espaço sagrado, demonstrando o poder curativo do santo. Servirão como arcabouço para esses trabalhos de antropólogos e historiadores em uma análise interdisciplinar, tentando compreender as relações que os devotos mantêm em uma das mais importantes manifestações religiosas do estado do Piauí.

Palavras-chave: Ex-votos. Cura. Santa Cruz dos Milagres.

1 INTRODUÇÃO

Cabeças, pernas, pés, mamas, pescoços, uma infinidade de “órgãos mortos”, feitos de madeira e gesso, um corpo retalhado, disforme, representando as dores e angústias de uma quase morte, mas que se enchem de vida para um devoto, que tem neles o renascimento, a própria vida que se refaz depois de uma doença ou acidente. O presente artigo busca discutir a importância dos ex-votos no Santuário de Santa Cruz dos Milagres – PI, percebendo-os como instrumentos representantes do milagre, vistos não como simples representação do corpo, mas como a prova viva da materialidade da cura, observando, além disso, esse espaço sagrado como um patrimônio do próprio Santuário.

O Santuário e os ex-votos produzidos pelos romeiros ainda não são vistos como patrimônio, apesar de alguns escritos³ sobre o lugar pouco se tem focado na representação dos ex-votos como parte do patrimônio material dos Santuários, mas esses instrumentos de cura são responsáveis por uma movimentação considerável de pessoas ao Santuário, já que muitos, como resultado de suas promessas atendidas, se deslocam de suas casas para entregar à Santa a materialidade do milagre, movimentando um número considerável de pessoas que gastam e consomem na Terra de Santa Cruz:

1 Mestre em História do Brasil – UFPI. Doutoranda em História – UNISINOS. Professora EBTT do Instituto Federal de Educação do Maranhão – São João dos Patos.

2 Orientadora. Doutora em História. Professora Programa de Pós-Graduação em História – UNISINOS.

3 Podemos citar como trabalhos representativos os escritos de Sergio Romualdo Brandim “*Romeiro e fé: um estudo sobre o Santuário de Santa Cruz dos Milagres*”; Stanley Brás de Oliveira “*A Hierópolis de Santa Cruz dos Milagres – PI: produção de um lugar através do sagrado (1992-2008)*”; Jucilaine Maria de Carvalho “*Exaltação do profano na festa de Santa Cruz dos Milagres – PI*” e Edilene Gonçalves do Nascimento Dias “*O Espaço Sagrado de Santa Cruz dos Milagres*”.

A própria “inalienabilidade” dos bens que integram os patrimônios pode tornar-se uma forma de mercadoria nos contextos contemporâneos, agregando valor aos objetos e transformando-os em alvo de interesse turístico. Este último, embora representado tendencialmente de forma negativa e destrutiva, parece ser, na verdade, uma das fontes para a existência social e cultural do patrimônio. (GONÇALVES, 2007, p. 240).

O Santuário de Santa Cruz dos Milagres fica a 180 Km da Capital do estado do Piauí, Teresina. O Santuário é considerado o terceiro maior do Nordeste, tendo lugar de destaque no circuito devocional, atraindo não só pessoas do Piauí, mas também dos estados vizinhos do Maranhão e Ceará. O movimento na pequena cidade que leva o mesmo nome da santa chega a ultrapassar as 50 mil pessoas no período do Festejo, que acontece em setembro, figurando uma heterogeneidade de sujeitos que correm em busca de graças.

A escassez de fontes referentes a Santa Cruz dos Milagres impede a precisão quanto ao início da movimentação de romeiros/ peregrinos em busca da Santa, mas, segundo os relatos orais, a peregrinação teria se iniciado ainda no Século XIX, com o anúncio do primeiro milagre. A tradição oral conta que um beato, de quem não se sabe nome nem paradeiro, apareceu a um vaqueiro pedindo que o mesmo abrisse um buraco nas rochas para que ele pudesse fincar uma cruz de madeira, feita com um galho de árvore muito comum na região, a chapada, e a colocasse no chão. O beato ao perceber que o vaqueiro não havia cavado nada, traçou na pedra um círculo com o dedo (OLIVEIRA, 1960, p. 06) e, sacou um extrato dela, colocando ali a cruz. Em seguida desceu o morro acompanhado do vaqueiro e lhe mostrou um “olho d’água” desconhecido na região, onde, segundo o beato ali aconteceriam muitos milagres.

O velho beato desapareceu e o vaqueiro voltou ao seu trabalho. Algum tempo depois, adoece a filha do vaqueiro e, apesar das rezas e promessas, a menina não melhora. É nesse momento que o vaqueiro se recorda do que lhe havia dito o beato sobre o olho d’água e a cruz. Ele, então, toma a filha nos braços e a leva para ser banhada na água milagrosa, logo a menina se recupera, a notícia do milagre se espalha e, a partir de então, romeiros de todo o Piauí e outras regiões do Nordeste passam a visitar a cidade em busca de graças.

A notícia do primeiro milagre fez com que pessoas dos lugares mais longínquos corressesem em busca das graças atribuídas à Santa Cruz dos Milagres e da água milagrosa que brotava e brota até hoje, ao pé do morro. Muitos percorreram grandes distâncias e acabaram se estabelecendo próximo ao retiro da santa. Toda essa procura pela milagrosa cruz de chapada⁴ tornaria Santa Cruz dos Milagres um dos maiores símbolos religiosos do estado do Piauí, atraindo multidões esperançosas por um milagre.

2 INSTRUMENTOS DE CURA: os ex-votos

Ao visitar um Santuário, um dos lugares mais concorridos depois do abrigo do santo é a Sala dos Milagres, lugar onde “partes do corpo”, antes doente, tomam forma para representar a vitória da fé, o

4 O termo é usado para denominar a Santa Cruz dos Milagres, que se trata de uma cruz de aproximadamente 1,50m feita de uma árvore típica da região da Chapada. Segundo os conhecimentos populares, a chapada tem poderes diuréticos, sendo utilizada nos casos de mal-estar estomacal.

poder que aqueles, agora curados, atribuem à divindade protetora. Os membros quase retalhados são a própria imagem do milagre, são a materialização da fé que se faz pelos ex-votos.

Podemos dizer que, ao levar ao santo o ex-voto, o devoto estaria também “expulsando” a doença e mostrando aos outros o poder curativo do santo, afinal para o devoto a cura não é algo individual é uma conquista coletiva, portanto deve ser transmitida para que os outros saibam e reconheçam o poder milagroso da divindade.

Desse modo só reconhece o poder do milagre ou a importância do ex-voto quem conecta-se ao mesmo objetivo do devoto, ou seja, acredita e confia no poder do santo de promover curas. O símbolo da graça alcançada, o ex-voto os conecta ao sagrado, os coloca próximos ao mistério, esse poder extraordinário de promover a graça é exclusivo da divindade, no caso a Santa Cruz dos Milagres aproximaria essas pessoas do divino lhes concedendo a graça.

A partir do momento em que o santo misericordiosamente é solidário a dor do devoto trabalhando em seu auxílio como interventor entre Deus e o fiel, o fantástico começa a acontecer, sendo necessário ao devoto apenas que creia. Esse diálogo entre santo e fiel, permite que o devoto, pecador e sofredor encontre a redenção pelas bênçãos do instrumento de cura, nesse caso a Santa Cruz dos Milagres:

O devoto vê no simbólico o sagrado. Contudo, só consegue entender o significado quem comunica a mesma fé. A pessoa que, diretamente, não tem acesso ao Mistério, para atingi-lo, usa o símbolo. Ele propicia o encontro da pessoa com o Sagrado e não uma reflexão sobre o mesmo. (OLIVEIRA, 2003, p. 101).

Diferente da Igreja que conduz o mistério através dos rituais eucarísticos, o devoto usa como intermediário os instrumentos de cura, representados pela oração e os ex-votos. O que acontece é uma troca entre o santo e o fiel, que, como recompensa pela graça concedida, oferece os ex-votos, assim como a propagação do milagre também pode ser percebida como um modo encontrado pelo devoto de manter viva a devoção ao santo:

Os votos colocam os romeiros em movimento e são o motor permanente de criação, perpetuação e vitalidade das romarias. Através dos seus votos, os romeiros reconhecem sua condição terrestre e sua dependência em relação a uma ordem que transcende a sua experiência humana e social ao mesmo tempo em que contribuem com a sua parte na renovação do vínculo que os une a esta ordem. (STEIL, 1996, p. 104).

A busca do milagre transcende uma ordem natural da nossa estrutura social, o que nos falta cotidianamente poderia ser compensado pelo poder muitas vezes extraordinário atribuído ao santo, que cura, oferece trabalho, traz tranquilidade para a família e facilita a resolução dos problemas cotidianos, além de funcionar como intermediário entre o devoto e a entidade superior, Deus.

Na maioria dos Santuários, há um lugar reservado para o depósito dos ex-votos é a Sala dos Milagres que “guarda” partes das angústias dos devotos; nesse lugar as histórias se confundem, entre as alegrias das graças e a representação da tristeza que causaram aos devotos da Santa. Rubem Cesar Fernandes, ao estudar os Cavalheiros de Bom Jesus, definiu a Casa dos Milagres como “[...] o espaço ritual mais desarrumado que se pode imaginar, um impressionante amontoado simbólico das misérias humanas [...]” (FERNANDES, 1982, p. 45).

Assim como em Bom Jesus de Pirapora, em Santa Cruz dos Milagres, os “membros sem corpo” se multiplicam, aqui a saúde é um dos principais pedidos dos devotos, apesar de também encontramos pedidos para a aquisição de bens materiais e conquistas profissionais, mas a busca por cura é a campeã no *ranking* dos pedidos.

Pensando nesse espaço de símbolos e desejos humanos, imaginemos a Sala dos Milagres como um Patrimônio do Santuário de Santa Cruz dos Milagres sendo um lugar representativo na vida de boa parte desses romeiros. Para José Reginaldo, a contemporaneidade definiu o que seria patrimônio pela possibilidade mercadológica desse espaço, ou seja, quanto este lugar pode atrair turistas e movimentar economicamente a região, mesmo que essa aproximação seja negada:

Aparentemente as transformações que levam a categoria “patrimônio” a assumir contornos semânticos específicos na modernidade e no contexto contemporâneo têm sua fonte no seu íntimo e, ao mesmo tempo, obsessivamente negado envolvimento com o mercado. Este último, com seus princípios e regras de funcionamento, parece ser um dado fundamental para entendermos os processos de expropriação, de classificação e de exibição dos patrimônios. (GONÇALVES, 2007, p. 241).

O que aparentemente afasta os ex-votos de Santa Cruz dos Milagres da classificação de patrimônio seria a sua “não” vinculação a uma prática mercadológica, a Sala dos Milagres não pressupõe ser uma atração para o público. Os votos são importantes para quem deposita, mas aparentemente não carregam a mesma carga emocional para quem vê.

Nesse sentido os ex-votos tomariam a significação que historiadores e antropólogos concordam, pois teriam significado para um grupo social, o que faz com que aqueles que lhe atribuem valor encontrem na Sala dos Milagres a resposta a sua fé, pois o milagre se materializa pela apresentação desses objetos ao público fiel.

Outros fatores podem ser elencados quando falamos de Santa Cruz dos Milagres. A Sala dos Milagres, em relação a outras salas em Santuários pelo Brasil, não tem a mesma organização, os ex-votos estão dispostos de forma difusa e desorganizada, a própria sala é pequena, não abrigando de forma adequada os objetos que chegam.

Figura 1 - Ex-votos na Sala do Milagres



Fonte: Acervo fotográfico de Patrícia Santos (ano)

No Santuário de Santa Cruz dos Milagres, a Sala dos Milagres não foi pensada para ser local de visitação, já que não há uma classificação dos ex-votos e sequer são dispostos de modo ordenado a exemplo da casa dos Milagres em Juazeiro do Norte, onde são separados por tipo e dispostos como em um museu.

O próprio tempo de permanência dos ex-votos é temporário, já que ficam dependendo do volume dentro da Sala dos Milagres. Quando ela chega a sua capacidade máxima, os ex-votos são classificados pela qualidade. Aqueles feitos de madeira “nobre”, ou de gesso ficam mais tempo na sala, os outros são colocados em uma vala dentro do território do Santuário e são incinerados. Para os devotos o milagre já foi apresentado, chega a hora de dá espaço a outros romeiros que precisam apresentar o milagre.

É necessário que se propague o milagre da Santa, sua fantástica capacidade de curar os desvalidos, portanto, assim todos tomaram conhecimento dos extraordinários feitos da Santa, a representação desses membros de homens e mulheres que ao longo de suas vidas aprenderam que na hora da necessidade é a Santa Cruz dos Milagres que os livra da agonia, como forma de agradecimento eles apresentam seus ex-votos a um público fiel e curioso, que deseja ver onde atua o poder milagroso da Santa Cruz dos Milagres.

Podemos inferir que, para aqueles que buscam os milagres da Santa Cruz dos Milagres com a finalidade de recobrem a saúde, o fazem por dois motivos: o primeiro seria estarem “desenganados” pelos médicos geralmente pessoas com doenças graves; o segundo pessoas que tem alguma doença simples, mas que por desconhecimento, recorrem ao poder curativo atribuído a santa. Além dos motivos citados, para o homem sertanejo, com saúde, podem continuar cuidando da vida, da plantação e do gado, a saúde os permitiria cuidar da família.

Além do mais não se procura o santo apenas porque ele pode “obrar” milagres, mas sim pelo poder inacreditável de fazer com que a curar, antes impossível possa acontecer. Observando a Sala dos

Milagres em Santa Cruz dos Milagres, notamos a grande quantidade de mamas espalhadas pela sala, mulheres que, em agradecimento a cura de um câncer de mama, vêm trazer o seu ex-voto.

Figura 2 - A representação da cura – Cruzeiro



Fonte: Acervo fotográfico de Patrícia Santos (ano)

Ao analisarmos as mamas, é possível perceber como para o devoto também é importante fazê-las o mais próximo do real. Não basta agradecer a cura, é necessário que ela represente o fiel depositante do ex-voto. Para além da devoção, diríamos que um caso muito comum no sertão está representado nessas mamas: falta do serviço público de saúde, mais precisamente da própria mamografia, o que acaba aumentando a cada dia o número de mulheres doentes de câncer de mama no sertão nordestino.

Uma análise parecida, mas um pouco mais reducionista, foi feita por Rui Facó (1994) na década de 1970 ao analisar os devotos de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte – Ceará. Facó afirma que boa parte da procura do povo é por motivos simples, como doenças, algo que na concepção do autor pode ser adquirido junto ao serviço de saúde, mas, assim como no período pesquisado por Facó, serviço de saúde público ainda é muito incipiente e, além de não chegar para todos, não oferece os serviços necessários ao bom atendimento da população. Enquanto isso os milagres e a sua confirmação dele vistos através dos ex-votos que se espalham em Santa Cruz dos Milagres:

Quem busca a cura num santuário não se imagina frente a pequenos problemas que são resolvidos cotidianamente na luta da vida, com esforço pessoal ou pela colaboração de amigos, familiares ou companheiros. Quando uma pessoa em nossa sociedade move-se pela cura está frente a situações que considera situações- limite, concretizadas em doenças graves, insegurança material e desordens morais. A procura de saída de circunstâncias aflitivas soa então como recorrência a uma “tábua de salvação”. (MINAYO, 1994, p. 57).

Como diz o ditado “quem tem o problema é que sabe o seu tamanho”, assim os devotos de Santa Cruz dos Milagres percebem seus problemas como intransponíveis pelas vias normais, portanto necessário a intervenção da santa, que aliviaria e traria a cura das doenças mais difíceis. A santa con-

cretiza o fantástico ao oferecer a resolução dos problemas do devoto, fazendo com que o impossível se torne possível pelo milagre:

Nos ex-votos, permite-se entrever outra realidade: as moléstias são um modo simbólico de dizer como está a vida dos devotos, nos quais se observam a falta de saúde, emprego, moradia, inteireza etc. Entretanto, os fiéis sabem como transpor os percalços e re-criar suas vidas. Eles conhecem o trajeto a peregrinar e também o ente sagrado de quem poderão valer-se. (OLIVEIRA, 2003, p. 104).

A intervenção curativa da santa passeia por universos diversos, como nos casos de câncer ou doenças neurológicas, mas também agindo na recuperação dos devotos, principalmente as vítimas de acidentes automobilísticos. Toma vulto, portanto, mais uma constatação, O número elevado de motociclistas está ligado ao número de ex-votos de pernas, sendo o velho burro/jumento substituído pela motocicleta, com isso cresce também o número de vítimas desse tipo de acidente, que geralmente tem uma recuperação lenta e dolorosa. Nesse instante a intervenção da santa é primordial para uma recuperação mais rápida.

Figura 3 - Pernas “curadas” – Cruzeiro



Fonte: Acervo fotográfico de Patrícia Santos (ano)

É possível notar, ao observar as fotos, a quantidade de pernas, algumas com as cicatrizes deixadas pelo acidente ou pelas intervenções cirúrgicas, e mais uma vez a importância de representar o que realmente está vivendo o devoto, mostrando os membros como são e o modo como ficaram após o acidente.

Nem todos os ex-votos são de vítimas de acidente: há entre eles alguns que são de pessoas que sofriam com dores musculares e atribuem o alívio ou cura aos poderes milagrosos da Divina Santa Cruz⁵. Como modo de agradecimento muitos decidem ir ao santuário todos os anos pela época do festejo para afirmar sua devoção à santa.

⁵ O termo é usado geralmente pelos devotos para representar Santa Cruz dos Milagres.

As condições financeiras dos devotos também podem ser analisadas pela qualidade dos membros. Algumas são feitas de madeiras nobres, outras de qualquer material, pois a própria qualidade do ex-voto depende das finanças desse devoto, o que não os impede de prezarem pelo capricho nos seus ex-votos.

Alguns desses ex-votos trazem inscrições contendo o tipo de milagre que foi alcançado, como um ex-voto encontrado diante do Cruzeiro. Além do agradecimento, o devoto achou necessário mostrar aos outros onde se manifestou o milagre e do que foi curado: “Tinha um dor muito forte na parte do osso e no solado do pé, mas obtive um milagre”⁶

Em parte, poderíamos concordar com as assertivas de Facó de que são aparentemente problemas simples resolvidos, na maioria das vezes por intervenção médica, mas o médico não é o “amigo” protetor como é a santa, que de tão próxima recebe o presente de ser madrinha dos filhos dos devotos. Ela torna-se parte da família com que confraternizam anualmente, reiterando os votos de devoção e respeito.

Há na Sala dos Milagres uma grande quantidade de cabeças. Boa parte delas representa pessoas que sofriam com problemas neurológicos ou psicológicos, sendo crescente o número de pessoas que recorrem à Santa Cruz dos Milagres para serem curadas de depressão:

[...] vim pagar uma promessa. Não fui eu que fiz a promessa, mas foi meu esposo [...] eu tinha um problema na minha cabeça, depressão, ansiedade aquela coisa... aí ele [esposo] fez pra mim a promessa, se eu ficasse boa eu vinha pagar. (Cícera, Devota de Santa Cruz dos Milagres).

A Fala de Cícera nos mostra que nem sempre o pagante da promessa foi o mesmo que a fez. Ao perceber a debilidade da mulher, o esposo de Cícera recorre à Santa Cruz dos Milagres, confiante na recuperação da esposa, que já estava “tomando remédios quase controlados”. Ela, como devota, ao notar a dificuldade que parecia intransponível, recorre àquela que sempre lhe prestará socorro, e pelos relatos de Cícera a graça foi alcançada:

Eu só tenho a agradecer pelas bênçãos que eu tenho recebido, graças a Deus, porque, assim primeiramente Deus, depois ela, por que ave Maria, eu tava ruim demais, tava até tomando esses remédios quase controlado, tomo agora, mas não é assim direto como eu tomava, mas avista o que eu tava... eu fiquei assim...quase... ruim da cabeça...mas graças a Deus to recuperada né!

A demonstração do poder da Santa Cruz dos Milagres se espalha pelo Santuário, os ex-votos tomam conta também do cruzeiro, o milagre não se restringe a uma sala, pode ser visto em qualquer lugar, cada espaço do morro de Santa Cruz parece revestido de uma áurea milagrosa, todos os espaços conclamados à santa carregam os poderes milagrosos da Santa Cruz dos Milagres. As pessoas passam a considerar o espaço como sagrado, “[...] legitimando o fenômeno pela fé popular, não só a imagem, mas a igreja e a localidade são agora espaços santos e miraculosos.” (MINAYO, 1994, p. 60).

O Olho d’água dos Milagres, como supracitado, também funciona como instrumento de cura, suas águas milagrosas teriam o poder de restituir a saúde, até mesmo àqueles desenganados, que com fé e esperança confiam nos poderes milagrosos da dupla dos Milagres, Santa Cruz e o Olho d’água.

6 Inscrição encontrada em ex-voto em Santa Cruz dos Milagres, no ano de 2011.

A água do Olho d’água dos Milagres também teria poderes preventivos, quase um patuá na proteção dos devotos de Santa Cruz dos Milagres, água essa que é tomada por quem visita o santuário e levada para casa para que outros devotos que não puderam visitar a santa tenham a sua parte do milagre. A água é uma das lembranças levadas pelos romeiros, quem ganha, guarda carinhosamente seu milagre em garrafa.

Figura 4 - Devotos em busca da água milagrosa



Fonte: Acervo fotográfico de Patrícia Santos (ano)

A foto acima demonstra uma prática muito comum entre os devotos que buscam a água do “Olho d’água dos Milagres”, banha-se com ela, um modo de purificar o corpo e espantar as doenças. Por conta dessa prática o padre mandou construir banheiros ao lado do Olho d’água, como modo de organizar e ao mesmo tempo manter viva a secular manifestação dos devotos.

Podemos inferir que a intervenção da Igreja Católica nas práticas dos devotos seria um modo de manter-se firme diante dos seus fiéis, além de ser uma prática comum ao interferir nos santuários, fazendo dos costumes do povo algo “permitido” dentro da sua liturgia. É pela atuação da Igreja nas manifestações ditas populares que a Romaria passa a ter características institucionais, como a organização das caravanas e mesmo a divulgação das festas em homenagem ao santo.

A Igreja faz algo denominado por Michel de Certeau como estratégia, nomina e classifica algo como seu, ou seja, “[...] a estratégia postula um lugar susceptível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com a exterioridade de alvos ou ameaças [...]” (CERTEAU, 1998, p. 99). A própria manifestação religiosa que não é dirigida pela igreja soa como ameaça, portanto entram os ministros da fé que restauram e moldam a religiosidade para o que consideram como verdadeira liturgia seja vivida.

O próprio poder do milagre de Santa Cruz dos Milagres não é algo condenado pela igreja, mas vivido com cautela pelos padres, que tentam utilizá-la mais como exemplo da luta de Cristo contra o

pecado do que como instrumento mediador de milagres, apesar disso os ex-votos são manipulados e guardados cuidadosamente pelos dirigentes do santuário.

Esses ex-votos, depositados quase que semanalmente aos pés da Santa Cruz dos Milagres, chegam às centenas no final de um mês; cada “membro”, traz uma história de superação e cura, creditada à pequena Cruz de Chapada. Os devotos atribuem à Cruz a cura ou graças alcançadas e expõem orgulhosos a conquista concedida pela santa.

Como toda entidade milagrosa, Santa Cruz dos Milagres teria o poder de reordenar a ordem natural das coisas, a doença não seria algo normal no cotidiano, portanto a intervenção do santo através dos milagres corrigiria as falhas, muitas delas decorrentes dos pecados humanos; até mesmo a não conquista do milagre não é culpa do santo, e sim, antes de tudo, resultado do pecado ou mesmo da falta de fé na hora de fazer o pedido.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar os milagres atribuídos à Santa Cruz é pensar na própria experiência de fé desses devotos, que muitas vezes, por conta da sua situação socioeconômica, encontram refúgio nas obras atribuídas à Santa, milagres que vão para além da explicação terrena e que transpõem os problemas cotidianos. A história de graças da Santa transpõe gerações e se mantém praticamente inalterada ao longo dos anos, com devotos que mantêm vivas tradições familiares ou mesmo de seu grupo. Esse diálogo com a divindade curativa possibilitou conquistarem da saúde ao emprego pelo diálogo de cumplicidade e compromisso, já que os dois (devoto e Santa) mantêm um acordo, os votos pela cura.

Além disso, é importante imaginar como cada sujeito no seu tempo histórico recria os ritos de devoção e como dialoga com o Santo e com o milagre. Para além de pensar a mistério, é necessário imaginar como essa fé transita no seu dia-a-dia, que o diálogo não se faz de modo ingênuo, pelo contrário, os devotos fazem o acordo com o Santo e nesse acordo estão presentes as romarias, as ofertas e os ex-votos como elementos de confirmação da graça.

Poderíamos dizer que a fé em Santa Cruz se faz por uma relação quase familiar, uma proximidade adquirida pela garantia do retorno à casa da madrinha protetora, que garante a saúde, o emprego e celebra junto aos seus devotos a graças concedida, que se personifica pela relação de carinho e cuidado feita por seus devotos, que tem uma fragilidade quase humana, mas se reveste de graça pelo poder da intervenção.

“Mystery takes shape”: ex-votes as representation of miracle in Santa Cruz dos Milagres -PI

ABSTRACT

The article seeks to discuss the importance of ex-votos in the Santuario de Santa Cruz dos Milagres - PI, perceiving them as instruments representing the miracle, seen not as a mere representation of the body, but as living proof of the materiality of healing. Here ex-votos are perceived as the confirmation of the miracle and healing, which is represented by the limbs, parts of the body usually made of wood and plaster, which occupy part of the sacred space, demonstrating the healing power of the saint. We will use works of anthropologists and historians in an interdisciplinary analysis, trying to understand the relationships that the devotees maintains in one of the most important religious manifestations of the state of Piauí.

Keywords: Ex- votes. Cure. Santa Cruz dos Milagres

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Cícera. **Entrevista** [09 fev. 2011]. Entrevistadora: Patrícia Santos. 2011

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução Ehraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991

FERNANDES, Rubem César. **Os Cavaleiros do Bom Jesus**: uma introdução às religiões populares. Brasiliense, 1982.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Representações da Cura no Catolicismo Popular. In ALVES, Paulo César. **Saúde e doença**: um olhar antropológico. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994.

OLIVEIRA, Marcelo João Soares de. O Símbolo e o Ex-Voto em Canindé. **Revista de Estudos de Religião**, n. 3, 2003. Disponível em: <www.pucsp.br/rever/rev3_2003/p_oliveira.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2010.

OLIVEIRA, Pe. Davi Mendes de. **Santuário da Santa Cruz dos Milagres**: um pouco de sua história. Santa Cruz dos Milagres, PI: s.n., 1996.

STEIL, Carlos Alberto. **O Sertão das Romarias**: um estudo antropológico sobre o Santuário de Bom Jesus da Lapa- Bahia. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

BIOGRAFIA DOS AUTORES

Patrícia de Sousa Santos

Doutoranda em História na Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí, professora do Instituto Federal do Maranhão - IFMA. Membro da Associação Brasileira de História das Religiões - ABHR. Membro dos grupos de pesquisa CLIO & MNEMÓSINE - CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA, Membro do Grupo de pesquisa LEPTÉ - Laboratório de Estudos de Populações Tradicionais e Etnologia e Membro do Grupo de Pesquisa Educação, Linguagens e Cultura. É uma das organizadoras do Livro História dos Índios do Piauí.

Eliane Cristina Deckmann Fleck

Professora titular da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), vinculada ao Curso de Graduação em História e ao Programa de Pós-Graduação em História desta instituição; possui Graduação em História pela UNISINOS (1984), Mestrado em História pela mesma universidade (1991) e Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (1999). Bolsista de Produtividade do CNPq (2010 - Atual), integra a Rede de investigadores da Sociedade Internacional de Estudos Jesuíticos (SIEJ), com sede na EHESS, Paris (França) e a Red-HBP - Red de História de Brasil y Portugal -, com sede na UBA, Buenos Aires (Argentina), bem como os Grupos de Pesquisa-CNPq Jesuítas nas Américas, Imagens da Morte: a morte e o morrer no mundo ibero-americano e História: Religiosidade, Cultura e Interculturalidade na América Latina.

O modelo de graus de estranheza de Bernhard Waldenfels, a exemplo de “Shakespeare no meio do mato”

Fernando Martins de Toledo¹

RESUMO

Em uma discussão acerca do estranho e próprio, o presente artigo se ocupa com a classificação proposta pelo filósofo Bernhard Waldenfels (1999) de graus de estranheza. Segundo ele, a estranheza é definida a partir de sua inacessibilidade, que igualmente se manifesta de diferentes formas. Apesar de ilustre nos estudos fenomenológicos contemporâneos da Alemanha, sua obra é minimamente abordada nos círculos acadêmicos brasileiros. Além de uma breve discussão sobre o papel do Eu e do Outro, pretende-se apresentar um recorte dos estudos de Waldenfels sobre a alteridade, porém de uma forma ilustrativa. Para isso, será utilizada a narrativa “Shakespeare no meio do mato”, de Laura Bohannon, de modo a exemplificar os graus de estranheza propostos por Waldenfels. A bibliografia utilizada é composta de textos em português e em alemão, tendo estes últimos sido traduzidos para o português e o original indicado em notas de rodapé, de modo a alimentar a discussão.

Palavras-chave: Bernhard Waldenfels. Graus de estranheza. *Fremdheit*. Alteridade.

1 SOBRE O CONCEITO DE ESTRANHEZA

1.1 Estranheza como desautomatização

Apesar da forte aproximação entre as culturas por meio da globalização e da mudança de perspectiva acerca da percepção do Outro em um mesmo espaço, as diferenças entre as culturas ainda se revelam como detentoras de determinados conjuntos de valores, normas e costumes que guiam sua orientação de e no mundo. Esta visão de mundo, filosoficamente elaborada em maiores detalhes durante o século XVIII, com a ascensão do Iluminismo na Europa, se baseia em uma ontologia que visa a definir o mundo com base no horizonte de um indivíduo ou de uma cultura. O próprio conceito de horizonte já propõe o ponto máximo de observação, este que se assemelha aos limites de cada cultura.

Considerando que o contato com o Outro se dá primeiramente por meio de sua percepção, as diferenças percebidas se baseiam em uma concepção pré-definida do Eu. O que é parte elementar do mundo do Eu é automaticamente previsto e considerado “normal”. A percepção se vincula, portanto, a uma concepção de automatismo, sobre a qual Chklovski (1984, p. 43-44), pensador do formalismo russo, afirma: “Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático.” O contato com o Outro causaria, portanto, uma *des*-automatização da percepção do indivíduo neste contato com o elemento estranho. A libertação desta percepção abre os olhos para

¹ Technische Universität Dortmund, Alemanha.

a pluralidade de concepções de existência de mundo que são refletidas nas diferentes culturas e abre caminhos para novas formas de compreensão. Ao ter seu cerne desautomatizado, o contato com a outra cultura se mostra como um choque e quebra de percepções que permite uma conscientização da própria cultura. Para a compreensão do Outro, mostra-se necessária, portanto, uma comparação entre as entidades envolvidas. Trata-se aqui de uma relação descritiva onde a percepção do que não é pertencente de Si – portanto, do Outro – indica o caminho a ser tomado no diálogo a ser desenvolvido. É durante o diálogo entre as culturas que a conscientização se manifesta, dado que ela é elemento crucial para a compreensão mútua. O diálogo, portanto, se baseia em uma problemática que eventualmente deverá levar a uma compreensão e aceitação. A literatura é um grande exemplo de diálogo que guia para a desautomatização da percepção, pois ela abre portas para novas formas de percepção de mundo. Leskovec (2011, p. 14), ao analisar a literatura como elemento de acesso ao Outro, afirma:

Através de sua desautomatização, a percepção pode ser, por um lado, renovada e perturbada; por outro lado, sucede-se uma conscientização multifacetada – a conscientização da construção de literatura, da percepção e do funcionamento de nosso meio. Por meio do “treino” da percepção e da atenção, dá-se uma sensibilização para a ocorrência do Outro, que pode se representar também como estranheza do discurso literário e não somente como aspecto temático. Além disso, o caráter indireto da literatura se refere à quebra de ordens, entremendo um conhecimento sobre pluralidade e contingência de ordens. O ato de conscientizar sobre a contingência exige, por um lado, uma relativização e uma apuração das perspectivas e, por outro lado, aceitação diante de outras possibilidades.

Por meio desta conscientização, encontramos paralelamente a dicotomia sobre o que é próprio e o que é estranho. No entanto, ao contrário do que comumente se pensa, o que é estranho (*fremd*) não somente é importante para o Eu, mas como é parte integral de sua construção, dado que para elucidar sua própria natureza, o Eu deve delimitar seu próprio domínio de atuação, suas próprias barreiras. No entanto, ao definir suas barreiras, ele exclui automaticamente aquilo que não lhe pertence, portanto, o que define o Outro. O Outro, por conseguinte, é a negação do Eu, que se definirá como o que o Eu não é, o que não lhe é inerente. O Outro, portanto, é um aspecto constituinte do Eu.

No entanto, compreender o Outro não é somente compreender o Eu, dado que a desautomatização é dicotomicamente realizada dentro de Si. Em outras palavras, compreender a relação entre os agentes envolvidos em uma relação intercultural é igualmente fundamental, pois o Outro e o Eu não são definidos somente a partir dos papéis que eles desenvolvem em um nível individual, assim como também por via da relação existente com o mundo que os cerca. Este nível de observação, um terceiro ângulo, é adquirido através de um distanciamento do indivíduo. Este distanciamento, que foi amplamente utilizado por Brecht em suas peças teatrais de modo a levar o espectador a ver como ele é retratado, se baseia em uma forma de desautomatização. Rosenfeld (2010, p. 152-153), ao dissecar o teatro brechtiano como forma didática, discorre sobre o efeito do distanciamento como essencial para uma compreensão que levará a uma ação crítica de compreensão tanto do Outro, de Si próprio e do ambiente cultural em que estão inseridos:

Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. [...] É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras. [...] O distanciamento

passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. [...] Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma.

Bernhard Waldenfels, professor emérito da Universidade de Ruhr-Bochum (Alemanha), considera o *fremd* como uma experiência do Eu, uma *Fremderfahrung*. Para Waldenfels (1999), a estranheza se caracteriza por sua inacessibilidade: “A experiência do estranho é e permanece uma forma de experiência, somente em uma forma paradoxal de uma inacessibilidade originária, uma presença ausente.” (WALDENFELS, 1999, p. 39) Waldenfels aponta para o fato de que somente é possível a categorização de uma manifestação como *fremd* por meio de uma recorrência àquilo que nos é familiar. Em outras palavras, somente nos é estranho aquilo que não nos é familiar, assim como somente nos é familiar aquilo que não nos é estranho. Esta dicotomia evidencia o caráter dependente do Outro para a constituição do Eu, tal como traça os limites que marcam o horizonte perceptivo de um indivíduo e/ou de uma cultura.

1.2 Graus de estranheza

Segundo Waldenfels, o domínio cultural representaria uma ordem (*Ordnung*) de formas de concepção de mundo. A ordem de um indivíduo é singular em sua essência, o que lhe garante um caráter particular e distintivo perante as outras ordens, porém em constante expansão resultante por meio do processo de encontro com o Outro. Waldenfels vê este encontro não como uma espécie de choque, mas sim como elemento fundamental para estimular uma responsividade (*Responsivität*) dos envolvidos.

No contato com o Outro, chama a atenção uma forma de *responsividade* que vai além de qualquer intencionalidade e regularidade do comportamento em forma de uma lógica de resposta própria que deixa sua distância a critério do Outro. Exigência e apelo implicam mais que intenção e regulamento de sentido. A exigência do Outro não tem nenhum sentido e ela não segue nenhuma regra, e sim o provoca a perturbar as relações de sentido e rompe sistemas normativos existentes. (WALDENFELS, 1999, p. 52, grifos do autor).

A estranheza surge a partir de uma relação responsiva do Eu diante de um fenômeno, experiência ou vivência e se ressalta por sua ausência em sua ordem. Apoiada em um princípio de inacessibilidade, Waldenfels desenvolve seu conceito de *Fremdheitsgrade*, os graus de estranheza, de modo a observar como esta responsividade se manifesta.

Intimamente ligada à inacessibilidade, esta classificação se baseia também nos esforços que o indivíduo deve ter para desconstruir o Outro, assim como desautomatizar a Si próprio. Caso esta desconstrução seja efetuada e a estranheza seja dissolvida, trata-se de uma *estranheza relacional*, dado que por via de uma relação de comparação com a própria ordem, o elemento estranho é desconstruído, aprendido ou mesmo absorvido. No entanto, caso esta estranheza não possa ser desconstruída ou mesmo dissolvida, fala-se aqui de uma *estranheza radical*.

Em primeira instância, a estranheza relacional é fruto do confronto do indivíduo para tornar familiar aquilo que lhe é estranho. Ela possui um caráter temporário e preliminar e pode ser dissolvida ou naturalizada de alguma forma. Quanto maior a presença de elementos familiares e conhecidos ao

Eu, maior e mais rápida será sua desconstrução e naturalização. No entanto, cabe ao Eu exigir de seus conhecimentos e capacidades, de modo a compreender o Outro e integrá-lo em seu horizonte individual. Estes conhecimentos e capacidades são adquiridos, entre outros meios, através do aprendizado, da observação e da leitura.

A estranheza relacional se subdivide em: *estranheza cotidiana* (ou *estranheza normal*) e *estranheza estrutural*. A estranheza cotidiana, *alltägliche Fremdheit*, é percebida como dentro da ordem de realidade ou do horizonte de familiaridade do indivíduo observante. Ela não é nem ameaçadora, nem exótica, ela se justifica e se destoa somente pelo fato de seu não-conhecimento e inexistência. Esta forma de estranhamento não causa nenhuma modificação de pensamentos, comportamento ou mesmo de estilo de vida do indivíduo. Esta estranheza possui este nome, pois no cotidiano o indivíduo se depara com elementos que não pertencem ao seu horizonte interpretativo:

Estranheza pode primeiramente aparecer como estranheza *cotidiana* e *normal* que permanece na respectiva ordem, tal como a estranheza entre vizinhos ou transeuntes, com os quais nós podemos nos entender de uma forma cotidiana. [...] Aqui, movemo-nos em um horizonte de familiaridade, mesmo que este sempre mostre lacunas. (WALDENFELS, 1999, p. 35-36, grifos do autor).

No que diz respeito ao segundo nível de estrutura relacional, a *estranheza estrutural* é o nível intermediário da classificação de Waldenfels, pois, ao contrário da estranheza cotidiana, a estranheza estrutural detém uma própria forma de organização. Ela se manifesta fora da ordem do Eu. É neste domínio que se localizam as línguas estrangeiras, outros complexos culturais, formas de comunicação, organização etc. Esta estranheza marca a existência de outro domínio de compreensão de mundo. O estranhamento surge quando o indivíduo percebe o efeito da não-realização de sua forma de comportamento e de agir perante uma determinada manifestação da cultura. Ao contrário da estranheza cotidiana, o papel não é facilmente assimilado, porém possível de ser aprendido, tal como é o caso de línguas estrangeiras:

A estranheza se intensifica com a incidência de uma estranheza *estrutural*, que afeta tudo aquilo que pode ser encontrado fora de uma determinada ordem, tal como é o caso de calendários festivos estrangeiros, a língua estrangeira que não entendemos, o ritual exótico ou mesmo somente a expressão de um sorriso, cujo sentido e função nos permanece obstruído, ou um espírito do tempo passado que não nos diz mais nada. (...) Caso olhemos para as ordens que afetam a vida na totalidade ao criarem um determinado mundo ou forma de vida, deparamo-nos com uma divisão do mundo em 'Heimwelt' [mundo-próprio] e 'Fremdwelt' [mundo-estranho]. (WALDENFELS, 1999, p. 36, grifos do autor).

O efeito da estranheza estrutural pode fazer com que o indivíduo tenha a sensação de fascínio e atração, assim como ele também pode se sentir, de certa forma, ameaçado. Somente a partir da consciência da existência do Outro é que o indivíduo pode conceber o Outro como parte de Si. A aproximação, dentro dos limites de uma cultura diferente, se dá através do aprendizado da existência do Outro. Este processo de aprendizagem permite que os indivíduos, através de processos comparativos, percebam a existência de similaridades e diferenças, observando em que relação eles se encontram.

A segunda categoria, esta que por sua vez não apresenta subdivisões, é caracterizada por sua forma máxima de estranhamento. Waldenfels a chama de *estranheza radical* justamente pelo fato de, ao contrário da estranheza relacional, ela é em sua integridade inacessível. Conceber o Outro se mostra

como uma tarefa impossível. Cabe somente ao indivíduo observar e tentar se aproximar deste conceito, porém sua resolução e absorção se mostram inexecutáveis. Trata-se aqui de uma privação de Si perante o Outro. Quaisquer padrões de compreensão e de interpretação comuns ao indivíduo não são suficientes para adentrar os limites da compreensão de determinadas questões, pois estas se mostram como inacessíveis e inevitáveis.

A estranheza encontra sua incidência mais alta em uma forma *radical*. Esta afeta tudo aquilo que permanece fora de todas as ordens e nos confronta com acontecimentos que colocam em questão não somente uma interpretação, e sim a mera ‘possibilidade de interpretação’ [...]. Aqui pertencem fenômenos limítrofes como o Eros, o êxtase, o sono ou a morte, que rompem o curso das coisas e também as organizações espaciais e temporais, condensadas em um instante que resvala a inespacialidade e a atemporalidade. Ninguém jamais se sente em casa em seus sonhos, mesmo que eles o assolem repetidamente. [...] Seja dito de passagem, estranheza radical não deve ser confundida com estranheza absoluta ou total, pois tudo que é extra-Ordinário ainda se refere a determinadas ordens, sobre as quais se passa. [...] O estranho radical somente pode ser concebido como excedente, como excesso que ultrapassa um horizonte existente de significação. (WALDENFELS, 1999, p. 36-37, grifos do autor).

Apesar de inacessível e desprovida de uma resolução, a estranheza radical do Outro se mostra como presente no Eu. Análoga ao subconsciente humano, a estranheza radical define também o Outro, este que é elemento fundamental na constituição do Eu. Sem a existência do Outro como forma de relação para os limites e domínios do Eu, o Eu não se realiza. Portanto, a existência de um indivíduo só é garantida quando há a coexistência do Outro, mesmo que uma relação de comparação e sobreposição de valores e concepções de realidade inexista. O conceito de morte é, como Waldenfels aponta acima, um exemplo de uma estranheza radical, dado que ela é inerente ao ser humano, porém seu acesso direto é impossível, sendo, assim, um fenômeno que ultrapassa os limites da compreensão e se mostra como algo incontrolável e inevitável – um hiper-fenômeno, como ele também propõe (WALDENFELS, 1999, p. 78). De forma resumida, podemos observar os níveis de estranhamento no quadro 1:

Quadro 1 – Esquema ilustrativo dos níveis de estranheza

Estranheza	Localização	Ações possíveis	
Relacional <i>relational</i>	cotidiana <i>alltäglich</i>	Dentro da própria ordem	Assunção de papel, emulação de ações
	estrutural <i>strukturell</i>	Fora da própria ordem	Aprendizado do código do Outro
Radical <i>radikal</i>	radical <i>radikal</i>	Fora de toda e qualquer ordem	Pura observação de hiper-fenômenos, sem compreensão e interpretação possíveis.

Fonte: Waldenfels (1999)

A partir destas considerações, será feito um levantamento da *Fremdheit* a partir da narrativa “Shakespeare no meio do mato”, de Laura Bohannon.

2 “SHAKESPEARE NO MEIO DO MATO” E OS GRAUS DE ESTRANHEZA

Esta narrativa, traduzida por Lenita Rimoli Esteves e Francis Aubert e publicada em 2008, servirá aqui de base para a aplicação dos graus de estranheza propostos por Waldenfels (1999). A história é uma ficção criada pela antropóloga Laura Bohannon nos anos 1950 com base em suas observações durante

o período de permanência junto à tribo dos Tiv, na África Ocidental. Para os tradutores, que comentam o contexto de surgimento do texto em questão, este texto é um ótimo exemplo para ilustrar o contato com a alteridade, pois é justamente nas relações interculturais e por meio do diálogo (ou na falta deste) que se aprende tanto sobre o Outro, quanto também sobre si próprio. A concepção de mundo é um fruto derivado de experiências ancoradas na realidade que um indivíduo detém, desconstruindo a ideia de um universalismo que é primeiramente proposto: “Protestei que a natureza humana é praticamente a mesma em todo o mundo [...]” (ESTEVEVES; AUBERT, 2008, p. 141). A partir desta afirmação, presume-se que haveria a existência de um segmento supra-cultural que abarcaria o que ela chama de natureza humana – possivelmente uma essência que uniria todos os seres humanos, independente da cultura na qual estão inseridos. No entanto, esta visão é refutada com o decorrer do texto, dado que a natureza humana é um construto sócio-histórico, ou seja, da cultura na qual ela se encontra, assim como é também o caso da cultura dos Tiv, que, como se evidencia no final da narrativa, também partem do princípio de que a natureza humana é única. Esteves e Aubert (2008, p. 136) apontam para uma “cegueira”:

Toda a delícia da história está no fato de pessoas de contextos tão diferentes, apesar de não se entenderem perfeitamente, suporem que ‘as pessoas no mundo são iguais’, e que, apesar de diferenças pontuais, as grandes questões são sempre as mesmas para a humanidade. No entanto, essa concordância nasce de uma cegueira, de uma incapacidade de ver o outro como outro.

O texto aqui utilizado faz uso da comunicação para estipular as barreiras da comunicabilidade. A comunicação subjaz às funções da linguagem, tal como foram concebidas pelo formalista russo Roman Jakobson, e é formada, entre outras, pela função referencial, que diz respeito às referências às quais o indivíduo produtor de uma mensagem tem acesso. Esta função está intimamente ligada à composição de mundo de um determinado indivíduo. Esta percepção de mundo é baseada em uma visão limitada e baseada em experiências anteriores. Elementos que fogem deste campo de visão caracterizam, portanto, uma estranheza.

Conforme explanado anteriormente, Waldenfels (1999) propõe a categorização do conceito de estranheza em estranheza cotidiana, estrutural e radical. Estes graus se distinguem de acordo com a intensidade de sua inacessibilidade.

No que diz respeito ao grau mais baixo de estranheza, a estranheza cotidiana, encontramos elementos que se localizam dentro da própria ordem do indivíduo, ou seja, dentro de um horizonte de familiaridade. Citamos aqui alguns exemplos encontrados na narrativa de Bohannan (ESTEVEVES; AUBERT, 2008).

Quadro 2 - Exemplos de estranheza cotidiana

1.	“[...] a colheita, que acontecia logo antes da cheia dos pântanos, e a formação de novas roças, quando a água baixava.” (p.142)
2.	“As mulheres faziam cerveja a partir de milho e sorgo. Homens, mulheres e crianças ficavam sentados em suas colinas bebendo a cerveja. / As pessoas começavam a beber ao nascer do sol. Pelo meio da manhã, toda a aldeia estava cantando, dançando e tocando tambores; quando chovia, as pessoas tinham que ficar dentro de suas cabanas: ali bebiam e cantavam ou bebiam e contavam histórias.” (p.142)

No exemplo 1, são constatadas informações topográficas que dizem respeito à região onde a tribo dos Tiv se encontra. Trata-se de uma referência espacial diferente, com uma manifestação que pode ser compreendida e, tal como Waldenfels (1999, p. 36) afirma, não causa alterações na percepção de mundo ou mesmo no estilo de vida do indivíduo. O exemplo 2 evidencia hábitos que a comunidade tem com relação à cerveja. Bohannan simplesmente descreve estes costumes, que por sua vez, também não forçam uma tentativa de compreensão. Elementos, como a forma com a qual a cerveja é produzida, assim como as atividades paralelas, caracterizam o cotidiano desta cultura. Apesar de destoantes, eles não fogem do horizonte interpretativo da antropóloga.

Waldenfels denomina o grau intermediário de estranheza como *estrutural*, dado que ele se manifesta fora da ordem de compreensão e interpretação do indivíduo, sendo necessária, portanto, sua aprendizagem. No quadro 3, podem ser encontrados alguns exemplos desta estranheza:

Quadro 3 - Exemplos de estranheza estrutural

3.	“Eu aceitei uma cabaça grande cheia de cerveja, despejei um pouco numa pequena cuia, e tomei numa talagada. Em seguida despejei mais um pouco na mesma cuia para o homem que só não era mais velho que meu anfitrião, antes de entregar a cabaça a um jovem para que os outros se servissem. Pessoas importantes não deveriam elas mesmas servir cerveja.” (p.143)
4.	“Contar histórias era uma arte refinada entre eles; seus padrões eram altos e a plateia era crítica – e verbalizava suas críticas. [...] / Comecei no estilo adequado. / -Não ontem, não ontem, mas muito tempo atrás, aconteceu uma coisa.” (p.144-145)
5.	“[...] em nossa terra [...] o irmão mais novo se casa com a viúva do irmão mais velho e se torna pai de seus filhos. Agora, se seu tio, que se casou com sua mãe viúva, é plenamente irmão de seu pai, então ele será um verdadeiro pai para você.” (p.146)
6.	“-Ele não tinha outras esposas – disse-lhe eu. / -Mas um chefe precisa ter muitas esposas! Como então ele pode fazer cerveja e preparar comida para todos os seus convidados?” (p.147)
7.	“-Ela gritou amedrontada e Polônio se mexeu atrás do pano. Gritando ‘um rato!’, Hamlet pegou seu facão e golpeou o pano. [...] / -Ele matou Polônio. / Os anciãos se entreolharam com ar de extrema desaprovação. – Esse Polônio era realmente um tolo e um homem que não sabia de nada! Que criança não gritaria, ‘Sou eu!’? / Aflita, lembrei que aquele povo era de entusiasmados caçadores, sempre com arco, flecha e facão em punho; ao mais leve farfalhar do capim, uma flecha já é colocada a postos, e o caçador grita ‘caça!’. Se nenhuma voz humana responde imediatamente, a flecha é disparada. Como um bom caçador, Hamlet gritara, ‘um rato!’” (p.154)
8.	“Se o irmão de seu pai matou seu pai, você deve apelar para os companheiros de idade de seu pai; <i>eles</i> podem vingá-lo. Nenhum homem pode fazer uso de violência contra seus parentes mais velhos” (p.155)

A estranheza estrutural é caracterizada por formas diferentes de organização da vida e requerem uma mudança das próprias ações por parte daqueles que querem se adaptar e/ou serem aceitos por um determinado grupo. Os exemplos 3, 5, 6 e 8 acima refletem as formas de relação interpessoais dentro da comunidade dos Tiv, que se diferem daquelas presentes nas sociedades ocidentais. Apesar da pressuposição da figura do idoso como detentor de uma sabedoria, percebe-se que o elemento da idade é visto pelos Tiv da narrativa de uma forma diferente, dado que é parte de um conjunto de regras que permeiam a forma de funcionamento do povo, seja no oferecimento de cerveja, seja na vingança. Outro elemento das relações interpessoais é a estrutura da família, assim como a transferência do papel paterno, elementos estes que, na sociedade da qual Bohannan provém, se manifestam de for-

ma diferente. Com relação ao exemplo 4, a autora cita a tradição de contar histórias como de suma importância para os Tiv, onde ela faz uso de uma forma *adequada* que ela aprendeu anteriormente. Trata-se do correspondente ao “era uma vez”, “*once upon a time*” (inglês), “*es war einmal*” (alemão) etc. que introduzem uma narrativa. Com relação ao exemplo 7, é evidente que a realidade na qual um indivíduo – uma cultura, em caso coletivo – exerce uma forte influência sobre a forma de comportamento e ação. Os Tiv, que dependem da caça para obtenção de alimento, fazem uso de determinadas estratégias que não são presentes no contexto do qual Bohannan provém, cabendo a ela, portanto, a aprender esta forma de manifestação cultural que lhe é *a priori* estranha.

No entanto, aprendizado não é o bastante para compreender o terceiro e máximo grau de estranheza, que Waldenfels denomina *estranheza radical*. Diante de um elemento radicalmente estranho, toda e qualquer forma de interpretação se mostra como insuficiente, dado que seu acesso direto é impossível. Este grau de estranheza está ligado a um princípio de inacessibilidade total, de indisponibilidade. Esta estranheza se arrasta por todas as dimensões do campo de visão e capacidade de integração e compreensão, permanecendo inacessível e irreduzível. Segundo Waldenfels, fenômenos que estão ligados a um limiar entre consciência e subconsciência, vida e morte, realidade e fantasia, são hiperfenômenos que se desprendem de toda e qualquer compreensão, restando somente a observação e a aceitação desta manifestação como única e distinta. Na narrativa de Bohannan, podemos encontrar algumas ocorrências deste grau de estranheza:

Quadro 4 - Exemplos de estranheza radical

9.	“[...] Hamlet seguiu o pai morto até um canto. Quando ficaram a sós, o pai morto de Hamlet falou. / -Presságios não falam! – o velho foi enfático. / - O pai morto de Hamlet não era um presságio. Vê-lo pode ter sido um presságio, mas ele não era. / Havia a mesma confusão no rosto da plateia e na minha voz. – Ele era o pai morto de Hamlet. Era o que chamamos de ‘espectro’ -. Eu tive que usar uma palavra na minha língua porque, diferentemente das muitas tribos vizinhas, esse povo não acreditava que nenhuma parte da personalidade individual pudesse viver além da morte. / - O que é um ‘espectro’? Um presságio? / - Não, um ‘espectro’ é alguém que morreu mas anda por aí e pode falar, e pessoas podem ouvi-lo e vê-lo, mas não podem tocá-lo. / Eles objetaram: / - Os zumbis podem ser tocados. / - Não, não! Não era um corpo morto que as bruxas tinham animado para sacrificar e comer. Nenhuma outra pessoa fez o pai morto de Hamlet andar. Ele fez isso sozinho. / - Os mortos não andam – protestou minha plateia, em uníssono. / Eu estava disposta a transigir. – Um ‘espectro’ é a sombra de um homem morto. / Mas eles objetaram mais uma vez. – Os mortos não têm sombra. / - Na minha terra eles têm – respondi seco. (p.148-149)
10.	Polônio, entretanto, insistia que Hamlet estava louco porque havia sido proibido de ver Ofélia, a quem ele amava. / - Por quê? – perguntou uma voz perplexa. – Alguém enfeitiçaria Hamlet por causa disso? / - Enfeitiçaria Hamlet? / - É, só um feitiço pode enlouquecer alguém. A não ser, é claro, que a pessoa veja os seres que espreitam na floresta. / [...] Enquanto eles falavam e eu tomava notas, eu tentava calcular o efeito desse novo fator no enredo. Hamlet não tinha sido exposto aos seres que espreitam na floresta. Apenas seus parentes da linhagem masculina poderiam enfeitiçá-lo.” (p. 151-152)

No exemplo 9, o tema da morte, assim como sua posterior (in)existência, é colocada em questão. Para as culturas das quais Bohannan e Shakespeare provém, a existência de vida após a morte é dada como possível, sendo verossímil em um contexto literário o contato do filho com o pai morto, este

último que aparece em forma espectral. Esta forma de percepção acerca da morte não é compartilhada pelos Tiv, dado que eles desconhecem o conceito cunhado de “espectro”. Esta divisão limítrofe entre vida, morte e pós-morte é considerada como dentro de uma estranheza radical, dado que as formas de acesso são impossíveis, restando a pura observação e constatação de que na “minha terra” (leia-se “minha concepção de realidade”), os mortos podem (ou não) andar, conversar e exercer ações que influenciem os vivos.

O exemplo 10 traz à tona a questão da loucura. Nas sociedades ocidentais, principalmente com os estudos psicanalíticos, a loucura e a insanidade são consideradas como comportamentos divergentes daqueles propostos por um grupo social, ao passo que para a cultura dos Tiv, a loucura seria fruto de influências externas (feitiçaria ou “os seres que espreitam na floresta”). A forma de concepção da insanidade é também vista como um hiperfenômeno que é explicado de formas diferentes, porém se destitui de uma forma de acesso direto que o justifique.

3 CONSIDERAÇÕES GERAIS

De forma resumida, a alteridade se revela como uma complexa discussão presente em diversas áreas do conhecimento humano. Fortemente ligada à psicanálise freudiana, a classificação proposta por Waldenfels retoma parte do conceito de desautomatização da percepção proposto pelos formalistas russos. Assim, o Outro não é visto como uma entidade antagonizante de Si mesmo, e sim complementar, podendo definir o papel do Eu no mundo, posicionando-o de tal forma que ele possa observar (limitadamente) a realidade a sua volta. Ao estabelecer o contato com o Outro, o Eu expande seu horizonte e procura compreendê-lo, porém esta compreensão nem sempre é internalizada. Essa expansão é considerada por Waldenfels como intimamente ligada a um ideal de acessibilidade. Como demonstramos, a classificação de Waldenfels propõe uma estranheza relacional (dividida eventualmente em estranheza cotidiana e estrutural) e uma estranheza radical, sendo que o critério de diferenciação é a inacessibilidade do Outro, manifestada por meio da perturbação da ordem do indivíduo. Dessa forma, é possível que nos curvemos de modo a cumprimentar alguém (estranheza cotidiana), que aprendamos uma língua estrangeira (estranheza estrutural), porém certas formas de concepção de realidade se mostram completamente inacessíveis (estranheza radical), dado que não podem ser aprendidas, e sim somente observadas, tal como é o caso dos sonhos e do conceito de morte e vida.

Ao propor esta classificação dos graus de estranheza, com os quais um indivíduo pode se deparar, Waldenfels propõe assim um modelo que ressalta de forma ponderada sobre as diferenças existentes, seu aprendizado mútuo e uma forma de ver o Outro que dê margens a uma aceitação da alteridade, mesmo que o Outro se mostre deveras inacessível. De toda forma, para incentivar o diálogo entre os indivíduos – e, em uma macro-estrutura, entre as culturas -, é necessário que haja uma responsividade que surge diante deste contato.

Bernhard Waldenfels' model of foreignness levels, by the example of "Shakespeare in the bush"

Abstract

In a discussion about what is foreign and what is own, the article in hand discusses the classification of the degrees of foreignness, conceived by the philosopher Bernhard Waldenfels (1999). According to him, foreignness is defined by its inaccessibility, which is also expressed in different ways. Although his distinguished position in the contemporary German phenomenological studies, his work is minimally known inside the Brazilian academic circles. Besides a brief discussion about the role of the Self and the Other, this paper intends to show one facet of Waldenfels' studies on alterity, however in an illustrative form. Therefore, Laura Bohannan's narrative "Shakespeare in the bush" shall be used in order to exemplify Waldenfels' degrees of foreignness. The references, which were here used, covers texts in Portuguese and German, being the last ones translated into Portuguese, but the original passages are shown in the footnotes, so that the current discussion becomes more accessible.

Keywords: Bernhard Waldenfels. Degrees of foreignness. *Fremdheit*. Alterity.

REFERÊNCIAS

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1984.

ESTEVES, Lenita; AUBERT, Francis. “Shakespeare in the Bush”: história e tradução. **Tradução & Comunicação**, São Paulo, n. 17, set. 2008. Disponível em: <<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/view/2103/2000>>. Acesso em: 04 set. 2017.

LESKOVEC, Andrea. **Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft**. Darmstadt: WBG, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ROSENFELD, Anatol. O teatro como instituto didático. In: _____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. p. 145-154.

WALDENFELS, Bernhard. **Topographie des Fremden**. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

BIOGRAFIA

Bacharel em Letras (Português/Alemão) e mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo. Atualmente doutorando no programa de Estudos Germanísticos (*Germanistik*) da Technische Universität Dortmund (Alemanha). Foco de pesquisa: tradução, literaturas comparadas e processos culturais.

Produção de sentidos e concepções de espaço no programa de preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís- Maranhão entre 1980 e 1993

Conceição de Maria Belfort de Carvalho¹
Larissa Lacerda Menendez²
Sarany Rodrigues da Costa³

RESUMO

O trabalho apresenta uma análise das políticas públicas direcionadas para a Praia Grande (1980 -1993), e sua relação com a dinâmica do espaço, de forma a identificar as contribuições dessas políticas na construção de uma identidade para São Luís. Em seu desenvolvimento realizou-se pesquisa documental utilizando *corpus* do tipo arquivo, entendido a partir da perspectiva de Foucault (2008). O arquivo consultado é composto fundamentalmente pelo conjunto de documentos que formam o Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís (PPRCHSL), o qual é estudado com base na Análise do Discurso (AD) de linha francesa, orientada pelos escritos do filósofo Pêcheux (1995). Apesentam-se os resultados da análise dos documentos formadores do PPRCHSL, que apontam para a existência de concepções de espaço social, econômico e social, além da presença de elementos dos conceitos de paisagem, lugar e patrimônio ambiental urbano, evidenciando, assim, as identidades que emergem dos discursos presentes no referido Programa.

Palavras-chave: Espaço Geográfico. Revitalização. Preservação. Praia Grande. Políticas Públicas.

1 INTRODUÇÃO

O espaço é constantemente modificado pelo homem, tanto nas suas formas, quanto nas suas relações. No que tange às modificações sobre as formas estruturais do espaço, sabe-se que elas podem ocorrer não só pelas mãos do homem, mas, também, pela implacável ação do tempo. Com o intuito de corrigir e/ou minimizar os efeitos de ambas as ações (do tempo e do homem) sobre o espaço, o governo se utiliza de políticas públicas voltadas especificamente para essa finalidade.

A trajetória das políticas de preservação da área histórica da cidade de São Luís, Maranhão, é extensa e não se limitou à proteção do acervo, mas também à sua reestruturação, e teve como principal instrumento o Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís (PPRCHSL). O programa constitui um conjunto de ações voltadas para atender as necessidades estruturais, sociais e de ordem econômica do Centro Histórico da capital, tendo suas primeiras atividades implantadas na Praia Grande a partir do início da década de 1980.

1 Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

2 Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão e do Programa de Pós-Graduação em Culturas Contemporâneas da UFMT.

3 Professora do departamento de turismo e hotelaria da Universidade Federal do Maranhão.

Tendo ciência do contexto de desenvolvimento das ações de preservação do Centro Histórico, considerou-se oportuno desenvolver um estudo a respeito das concepções de espaço e dos sentidos produzidos pelo PPRCH e, ainda, a criação de identidades sobre a Praia Grande a partir desses sentidos, no período entre 1980 e 1993, e sua relação com a dinâmica do espaço geográfico.

Para o desenvolvimento do estudo apresentado foi utilizada uma metodologia que iniciou com a realização de uma extensa pesquisa bibliográfica. Numa segunda etapa da pesquisa foi realizado um estudo documental, onde foram consultados documentos que compõem o conjunto de políticas públicas para o espaço na Praia Grande, então PPRCHSL, com o objetivo específico de identificar quais concepções de espaço são produzidas e quais efeitos de sentidos existentes em tais documentos; e ainda de identificar quais identidades incidem sobre a Praia Grande a partir dos efeitos de sentidos produzidos no discurso do Programa.

O período escolhido compreende o ano em que foi apresentada a primeira versão do Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico (PPRCH) (1981), o principal instrumento de pesquisa. A outra marcação temporal centra-se no ano de finalização da terceira etapa do Programa, etapa em que foram desenvolvidas as obras mais expressivas do PPRCH.

A coleta de dados desta segunda etapa da pesquisa foi realizada no Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Paisagístico do Maranhão (DPHAP), que é um órgão aberto ao público para consulta local a seus documentos, dispensando, assim, a necessidade de uma autorização formal do referido órgão. O *corpus* analisado é do tipo arquivo, isto é, aquele formado pelo conjunto de textos que compõem o PPRCH.

Considerou-se a noção de arquivo de Foucault (2008), que entende este como sendo o sistema que comanda o aparecimento dos enunciados como acontecimentos distintos, ou ainda de forma mais simplificada, como “[...] o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 148). Para interpretar os efeitos de sentido produzidos no *corpus*, o estudo ancora-se nas discussões propostas por Michel Pêucheux, considerado o fundador da AD de linha francesa, e suas discussões sobre os sentidos no discurso.

A teoria de AD – utilizada para o tratamento dos dados coletados – segundo Caregnato e Mutti (2006, p. 680), pretende “[...] interrogar os sentidos estabelecidos em diversas formas de produção, que podem ser verbais e não verbais, bastando que sua materialidade produza sentidos para interpretação; podem ser entrecruzadas com séries textuais (orais ou escritas) [...]”. Assim, buscou-se compreender quais os efeitos de sentido produzidos no PPRCH sobre a ideia de espaço e quais identidades eles inauguram para a Praia Grande na cidade de São Luís.

Dessa forma, o presente artigo inicia-se com a discussão do conceito de espaço, e de categorias como paisagem e lugar, na perspectiva de autores como Santos (2012; 2014), Tuan (2013). Em seguida, é apresentado o processo de formação do arquivo sobre a preservação do patrimônio cultural em São Luís e uma discussão sobre os estudos culturais e identidade em transversalidade com a Análise do Discurso de linha francesa.

2 ESPAÇO GEOGRÁFICO, PAISAGEM E PRODUÇÃO DE SENTIDOS

O homem vive em constante interação com o ambiente, seja no (aparentemente) simples ato de ir e vir, nas formas e divisão do trabalho e até mesmo nas relações com seus pares. Essa interação do

homem com o ambiente, com a natureza e com os seres, modifica o espaço natural e produz o espaço geográfico. A presença do homem e suas relações é uma condição *sine qua non* para a existência da categoria “espaço geográfico”, pois, sem esses elementos, o que existirá será apenas paisagem, somente estrutura física, o espaço natural estabelecendo relações com os objetos naturais.

O conceito de espaço apresenta uma relação muito íntima entre os elementos sociais, estruturais e funcionais que constituem o ambiente. Pode-se melhor entender essa relação nas palavras de Giometti, Pitton e Ortigoza (2012, p. 34) ao afirmarem que “[...] o espaço geográfico deve ser entendido como uma totalidade dinâmica em que interagem fatores naturais, socioeconômicos e políticos”. Os fatores naturais dizem respeito às formas espaciais presentes na natureza, os elementos socioeconômicos e políticos referem-se àqueles construídos pelo homem.

Com semelhante pensamento o geógrafo francês Éric Dardel, em seu livro *O homem e a terra*, lançado em 1952, salienta que o espaço geográfico é composto por diferentes espaços e que “[...] a mão do homem dá a cada lugar uma singularidade em seu aspecto [...]” (DARDEL, 2011, p. 2). Na primeira parte da obra citada o autor apresenta o conceito de espaço correlacionando-o com a literatura, expõe ainda as subdivisões encontradas por ele nesse conceito, tais como: espaço material, espaço telúrico, espaço aquático, espaço aéreo e espaço construído. Não se pretende ater às subdivisões, mas sim ao conceito de espaço defendido pelo referido autor.

Dessa perspectiva, pode-se conceber o espaço também como lugar de resistência da memória coletiva (HALBWACHS, 1990). O grupo humano adapta seus hábitos, movimentos ao lugar. Seus pensamentos são regulados pelas sucessivas imagens exteriores e os espaços e monumentos materializam e se misturam aos significados simbólicos e subjetivos que constituem as culturas humanas.

O filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2000) defende que espaço é o resultado da produção da sociedade, trazendo a ideia de organização e relações sociais ao seu entendimento do que vem a ser espaço geográfico. Em sua obra “A produção do espaço”, Lefebvre postula o espaço como fundamentalmente atrelado à realidade social; diz ainda que o espaço, assim como o tempo, sendo fruto da produção social, não pode ser visto de forma universal, podendo ser compreendido dentro do contexto de uma sociedade específica, o que o torna não somente relacional, mas essencialmente histórico.

Lefebvre formula a teoria da produção do espaço baseada em três dimensões que ele chama também de momentos da produção do espaço, os quais são: prática espacial, que está diretamente relacionada à dimensão material e interações sociais da produção do espaço; representação do espaço, responsáveis pela formação da imagem e definição do espaço; espaço de representação que se refere à dimensão simbólica do espaço.

A teoria sugere que, com base nessas três dimensões, poder-se-ia analisar o espaço social, o qual se constitui no processo de prática espacial em forma de rede de atividades interconectadas, que sobrevivem em um meio material determinado, ou seja, o ambiente construído (SCHMID, 2012). Esse espaço, objeto principal da teoria de Lefebvre, seria a união dos aspectos subjetivo, representado pelas relações sociais, e do concreto, expresso pelo meio físico em suas diversas formas de apresentação.

Um exemplo ilustrativo dessa influência da cultura está na preservação de monumentos e imóveis, os quais para determinado grupo cultural podem apresentar muito significado, motivo que jus-

tifica sua preservação por este grupo. Mas para outras culturas, um mesmo monumento pode não apresentar outra importância além de sua funcionalidade, pois não há para este grupo o sentimento de pertencimento e, portanto, não veem a necessidade de sua preservação. Por outro lado, podemos conceber que a escolha dos lugares simbólicos da memória coletiva pode, muitas vezes, ocorrer por interferências arbitrárias do Estado Nacional, atendendo a interesses políticos e ideológicos que reforçam determinados valores em detrimento de outros, influenciando diretamente as políticas, subsídios e a classificação do que deve ou não ser incorporado ao patrimônio (Cf. CANCLINI, 2003).

Diante desse quadro geral, torna-se necessário apresentar as concepções do teórico Michel Pêcheux sobre AD, tendo em vista que estas servirão de base para o estudo. Buscar-se-á, ainda, subsídio em Fernandes (2008) e Orlandi (2013) para melhor compreensão do pensamento deste teórico e dos postulados da AD.

Na obra *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Pêcheux (1995, p. 160) defende a tese de que o sentido das palavras, das expressões e das proposições não reside nelas mesmas, nem na vinculação com sua literalidade, mas são determinados “[...] pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).” Em concordância com esse pensamento, Fernandes (2008) afirma que a produção dos sentidos é realizada a partir dos lugares que os sujeitos em interlocução ocupam. Portanto, o sentido não é adquirido com base na tomada dos significados de forma isolada, mas com base no contexto de formação do enunciado, levando em consideração, também, suas condições de produção.

Tem-se que observar que, o que se quer identificar – o estudo e a teoria da Análise do Discurso – não é o significado dos termos e expressões, mas sim o sentido, e este não é único nem imutável, mas, também, variante e influenciado por questões históricas e ideológicas, pois as “[...] transformações históricas possibilitam-nos a compreensão da produção dos discursos [...]”, como afirma Fernandes (2008, p. 18), e as ideologias atravessam os sujeitos na elaboração de seus enunciados.

Em concordância com Pêcheux e Fernandes, Orlandi (2013, p. 44) declara que “[...] os sentidos não estão assim determinados por propriedades da língua. Dependem de relações constituídas nas/pe-las formações discursivas.” A respeito dessas relações, Pêcheux (1995) compreende que as palavras, expressões e preposições têm seu sentido constituído no interior de cada formação discursiva, ou seja, nas relações que elas mantêm umas com as outras, dentro de uma mesma formação discursiva. O autor Pêcheux (1995, p. 160, grifo do autor) chama de formação discursiva “[...] aquilo que numa formação ideológica dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* [...]”, sendo o lugar onde o sentido é construído. Desse modo, a formação discursiva pode ser entendida como o mecanismo que controla e organiza o surgimento dos discursos.

Para Fernandes (2008), a formação discursiva está relacionada àquilo que se pode dizer somente em época determinada e espaço social específico, àquilo que possui lugar e realização por meio de condições de produção características, definidas de forma histórica. O autor salienta que a formação discursiva diz respeito à “[...] possibilidade de explicitar como cada enunciado tem seu lugar e sua regra de aparição, e como as estratégias que o engendram derivam de um mesmo jogo de relações, como um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica [...]” (FERNANDES, 2008, p. 48-49).

Ao lado do conceito de formação discursiva, Pêcheux (1995, p. 161) apresenta uma designação para a expressão processo discursivo, que ele entende como “[...] o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinonímias, etc., que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada.” Esse processo, juntamente com o de formação discursiva, permite a criação dos diversos sentidos que um discurso pode apresentar, bem como a diferenciação de sentidos de uma mesma palavra, expressão ou proposição.

Segundo Pêcheux, outro fator que influencia diretamente na constituição dos sentidos é a ideologia, que, por meio do “hábito” e do “uso” designa “o que é” e “o que deve ser”, mesmo que isso, às vezes, aconteça “[...] por meio de ‘desvios’ linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de ‘retomada do jogo’ [...]” (PÊCHEUX, 1995, p. 160). O autor continua a defesa de sua posição a respeito do assunto afirmando que:

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 1995, p. 160, grifo do autor).

Dessa forma, a ideologia pode, então, atribuir diferentes sentidos a uma mesma palavra e, ainda, usar diferentes palavras para expressar um mesmo sentido. Para ilustrar essa colocação, recorre-se ao exemplo apresentado por Fernandes (2008) para esclarecer a respeito da influência da ideologia na constituição dos sentidos. O autor observou o uso dos termos “ocupação” e “invasão” em reportagens de revistas e jornais em circulação, quando essas se referem aos movimentos dos trabalhadores rurais Sem-Terra.

Nesse contexto, entende-se que os sentidos são condicionados, relativos e influenciados por fatores que vão além da materialidade de seus significantes, ou seja, que vão além da linguagem ou do termo utilizado para defini-los; eles são produzidos por meio de processos ideológicos, históricos, sociais e, também, linguísticos.

Outro fator que influencia a constituição dos sentidos no discurso é o interdiscurso, o qual é muitas vezes tomado como sinônimo de memória discursiva. A memória individual não é suficiente no ato de recordar e reconhecer lembranças, é necessário que esta se apoie em um fundamento comum ao grupo. A reconstrução das lembranças opera a partir de dados e noções comuns. A memória individual apoia-se na memória coletiva, para precisar as lembranças ou mesmo preencher algumas lacunas (HALBWACHS, 1990).

Para Orlandi (2013), o interdiscurso é composto pelo conjunto de formulações realizadas anteriormente e já esquecidas, que vêm determinar aquilo que se diz. A autora comenta, ainda:

Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apegue na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. (ORLANDI, 2013, p. 33-34).

Dessa forma, tem-se que o interior de toda formação discursiva é composto por discursos diversos, ou seja, apresenta uma interdiscursividade que, para Fernandes (2008), se caracteriza pelo entre-

cruzamento de discursos diversos, advindos de momentos históricos diferentes e de lugares sociais distintos. Assim, pode-se entender o interdiscurso como a junção de vários discursos promovendo a construção de um “novo” discurso.

Com base no pensamento de Michel Pêcheux e nesses entendimentos de constituição de sentidos, formação e processo discursivo e ideologias, desenvolve-se, a seguir, um estudo a respeito das concepções de espaço e dos sentidos produzidos pelo PPRCH e, ainda, a criação de identidades sobre a Praia Grande a partir desses sentidos.

3 ESPAÇO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO PPRCH

Chamado inicialmente de Projeto Praia Grande – por esta ser a área escolhida para receber as primeiras obras do Programa – e, posteriormente, de Projeto Reviver, o PPRCH se constitui no principal instrumento de políticas públicas para o espaço, políticas estas voltadas para o Centro Histórico da capital, e responsável pelo processo de revitalização que levou São Luís a receber da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) o título de Cidade Patrimônio Cultural da Humanidade.

Segundo a UNESCO (2017a, n. p.):

O Patrimônio Cultural é de importância impar para a identidade e memória de um povo e relaciona-se também ao patrimônio Imaterial ou Intangível, que compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes.

O espaço é local também para as expressões do patrimônio cultural imaterial. Nesse sentido, o Centro Histórico de São Luís, seu conjunto arquitetônico e histórico, formam o cenário ideal para um calendário regional que abriga o imaginário dos folguedos juninos. No período das festas juninas, ruas são tomadas por peregrinos de todas as partes do estado. O itinerário percorrido por esses grupos marca o sentido intersubjetivo do patrimônio na vida das comunidades: o Centro de Comercialização de Produtos Artesanais do Maranhão (CEPRAMA), a Casa das Minas, o porto da Praia Grande, o bairro de Monte Castelo deixam de ser logradouros e tomam uma dimensão mais profunda na expressão de fé, pagamentos de promessa, em que o espaço urbano é ressignificado e revitaliza as conexões mais profundas da identidade de um povo.

Freire *apud* Cutrim (2015) aponta para a modernização de São Luís nas décadas de 40 e 50, onde ocorreu a demolição de importantes prédios históricos para dar espaço aos automóveis. As ações de preservação de Patrimônio ocorrem nas sociedades da América Latina, à medida que as políticas de desenvolvimento precisam desalojar grupos, destruir lugares de memória para estabelecer as bases industriais e econômicas de suas ações. Canclini (2003) afirma que o patrimônio constitui-se como força política que acompanha todos os projetos modernizadores, pois criam a ilusão de tradições prolongadas ao mesmo tempo em que renovam a sociedade.

As ações do PPRCH tiveram início na Praia Grande, que foi tomada como área piloto. Isto porque a área apresentava a mais grave situação de degradação, por concentrar os mais imponentes conjuntos de arquitetura urbana, e pela necessidade de se enfrentar o problema de forma progressiva. A reforma

foi feita em sucessivas etapas, diante da impossibilidade de tratamento imediato da totalidade do Centro Histórico, devido à sua amplitude – trata-se de um espaço de 250 hectares e 5.500 edificações – e devido à falta de recursos suficientes para contemplar toda a área (PEREIRA, 1992).

O Programa teve suas diretrizes básicas traçadas na Convenção Nacional da Praia Grande – evento promovido pelo Governo do Estado para discutir propostas para revitalização do Centro Histórico, figura como uma das práticas não discursivas no contexto da preservação do patrimônio cultural em São Luís – que aconteceu no ano de 1979 e contou com a participação de diversos órgãos e entidades parceiras, a saber: A Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR), a Fundação de Cultura (FUNC), a Companhia Elétrica do Maranhão⁴ (CEMAR), Empresa de Telecomunicações do Maranhão (TELMA)⁵, Secretaria de Planejamento (SEPLAN), Prefeitura Municipal, IPHAN, Sociedade dos Amigos do Centro (CUTRIM, 2011).

Nesse primeiro encontro foi constituída a Comissão de Coordenação do Projeto e o Grupo de Trabalho os quais foram instituídos oficialmente por meio do Decreto nº. 7.345 de 16 de novembro de 1979 que, também, institucionalizou o Programa, tornando-o não só um compromisso de gestão, mas de Governo. A Comissão era formada por nove pessoas representantes de órgãos federais, estaduais e municipais, dos quais: um representante do SPHAN, dois da UFMA, dois da SEPLAN, um da então Secretaria Estadual de Transportes e Obras Públicas (SETOP), um da Secretaria Estadual de Cultura (SEC), um da MARATUR e um da prefeitura por intermédio da Secretaria Municipal de Urbanismo.

O Grupo de Trabalho, coordenado pela Comissão, era responsável pelo desenvolvimento do Programa, o que significa que os sujeitos que compunham a equipe interdisciplinar eram provenientes de diferentes áreas, como: arquitetos, urbanistas, assistentes sociais e profissionais de apoio, como datilógrafos e secretários.

Para a elaboração do PPRCH, o grupo ouviu a sociedade representada por sindicatos como o do Comércio Varejista dos vendedores de São Luís e o dos Remadores e Contramestres, como colocado por Andrès (2006), que participavam das reuniões de discussão das propostas e expunham seus anseios e necessidades com relação ao espaço da Praia Grande.

Com isso, percebe-se a presença das vozes dos usuários daquele espaço na constituição do Programa, ainda em menor número em relação à voz das instituições públicas.

O caráter interdisciplinar do grupo de trabalho que elaborou o PPRCH e a participação popular existente nessa elaboração promovem discursos diversos e vários efeitos de sentido, que podem ser percebidos ao longo de vários enunciados do Programa. Dentre esses enunciados, elegeram-se alguns para serem analisados com o propósito de alcançar os objetivos da pesquisa.

O primeiro texto que se propôs analisar é o de Apresentação do Programa de Obras para o Largo do Comércio e Adjacências, que se consistiu em um dos desdobramentos do PPRCH e que tratava das primeiras obras a serem desenvolvidas pelo Programa. O documento foi lançado em 1980, antes mesmo do lançamento oficial do instrumento maior. A escolha primeira do texto se deve ao fato de este apresentar informações essenciais e imprescindíveis para o entendimento do instrumento de pesquisa,

4 Atualmente a CEMAR é denominada de Companhia Energética do Maranhão.

5 Em 1998 a Companhia passou a ser designada TELEMAR e em 2007 passou a usar a marca OI.

tais como: a justificativa para escolha da área a ser priorizada pelas ações do Projeto e a Estratégia de atuação do Governo.

Texto 1 - Apresentação do Projeto por parte do Grupo de Trabalho do Projeto Praia Grande

O Projeto Praia Grande objetiva a preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís, através de intervenções de caráter social, físico, econômico e cultural.

Dadas a amplitude desta área e a inexistência de recursos para tratamento da mesma como um todo, definiu-se pela sua significância e tradição, a área da Praia Grande propriamente dita (Largo do Comércio e suas adjacências), como sendo aquela que abrange em todos os aspectos, as características marcantes do Centro Histórico de São Luís; possui atividades comerciais, institucionais, portuárias e residenciais; tem a Feira da Praia Grande; as repartições; os becos; e escadarias; as ruas de pé-de-moleque e as pedras de cantaria; tipos fascinantes – o mascate, o ambulante, o “raspado”, o feirante, o vendedor de bilhetes, o engraxate, o carroceiro e seu jegue, e inúmeros outros. É uma rica história, digna de atenção e aprofundamento.

Para esta área definiu-se um programa de atuação em vários níveis, que permitirá, aos órgãos interessados e às autoridades estaduais e federais responsáveis, materializarem os interesses latentes na preservação do patrimônio e na promoção da cultura, efetivando os inúmeros compromissos e intenções anteriormente manifestados.

Para isso, este programa poderá ser desenvolvido concomitantemente pelos vários órgãos interessados, cabendo-lhes a aplicação de recursos financeiros e técnicos em etapas definidas.

Além disso, este programa será continuamente orientado pela Comissão de Coordenação do Projeto Praia Grande de maneira que todos os órgãos possam atuar de forma integrada e com objetivos comuns.

É nossa expectativa que ao lado da atuação das autoridades e técnicos, possamos contar com a participação ativa dos usuários, comerciantes e demais representantes da comunidade local. Para isso serão encorajadas as reuniões e debates junto ao pessoal da área para consulta e aprovação das medidas aqui propostas.

Finalizando, gostaríamos de acrescentar que reconhecemos a parcela de responsabilidade maior do Estado na condução deste processo de revitalização do Centro Histórico de São Luís, não só naquilo que concerne à aplicação dos recursos suficientes para execução dos projetos e obras, mas principalmente na estratégia de intervenção que deve considerar, independente de qualquer conotação intelectual, administrativa ou técnica, os interesses legítimos da coletividade.

Fonte: Maranhão (1980, p. 3)

O texto se inicia com a exposição do objetivo principal do PPRCH e os campos de abrangência do Programa, ressaltando que a preservação do patrimônio não deve se limitar aos aspectos físico e es-

tético, mas se estender ao social, econômico e cultural. Essa posição reflete uma formação discursiva de gestores públicos, que defende que tal planejamento deve levar em conta o ambiente e o contexto no qual está inserido o bem a ser preservado, o que mantém uma relação de interdiscurso com o conceito de patrimônio ambiental urbano. No caso do conjunto arquitetônico da Praia Grande, a situação afetava não apenas a estrutura dos casarões, mas, também, a economia, os espaços de convivência e os aspectos culturais do lugar.

Os campos de abrangência do Programa expressam, ainda, a multiplicidade de olhares dos sujeitos que participaram, de forma direta ou indireta, na elaboração do documento, tais como: arquitetos, assistentes sociais, urbanistas, representantes do órgão estadual de cultura e de sindicatos, entidades representativas da sociedade, defensores de ideologias diversas, o que marca as diferentes posições dos sujeitos. Como afirma Fernandes (2008, p. 26), esses olhares ocorrem porque “[...] o sujeito não é homogêneo, seu discurso constitui-se do entrecruzamento de diferentes discursos.” Neste caso, observa-se claramente a influência dos discursos preservacionista, econômico, urbanístico, social e cultural, enunciados a partir da inscrição ideológica de cada sujeito e que podem ser verificados logo no início do texto, no momento em que é anunciado o objetivo principal do PPRCH: “O Projeto Praia Grande objetiva a preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís, através de intervenções de caráter social, físico, econômico e cultural.” (MARANHÃO, 1980, p. 3).

Em seguida, o texto aponta os motivos que levaram à escolha da Praia Grande para receber as primeiras ações do PPRCH. Dentre esses motivos, destaca-se aquele que afirma que a área em questão abrange, em todos os aspectos, as características marcantes do Centro Histórico de São Luís:

Dadas a amplitude desta área e a inexistência de recursos para tratamento da mesma como um todo, definiu-se pela sua significância e tradição, a área da Praia Grande propriamente dita (Largo do Comércio e suas adjacências), como sendo aquela que abrange em todos os aspectos, as características marcantes do Centro Histórico de São Luís; possui atividades comerciais, institucionais, portuárias e residenciais. (MARANHÃO, 1980, p. 3).

Ao descrever essas características, quando cita as atividades comerciais e portuárias mais especificamente, o documento gera efeitos de sentidos que apontam para a concepção de espaço econômico, aquele onde ocorrem as relações de consumo e de produção, relações comerciais de compra e venda de mercadorias, relações presentes desde a formação da Praia Grande e ainda existentes no referido espaço, sendo mantidas até hoje pelas mesmas atividades, com ressalva para a atividade portuária que, atualmente, restringe-se ao fluxo de passageiros em decorrência da abertura de um porto exclusivo para cargas em outra área da cidade.

No momento em que o texto faz referência à atividade institucional, residencial, às ruas, becos e escadarias – “[...] possui atividades comerciais, institucionais, portuárias e residenciais; tem a Feira da Praia Grande; as repartições; os becos; e escadarias; as ruas de pé-de-moleque e as pedras de cantaria [...]” – produz efeitos de sentidos que remetem ao espaço social, pois nesses espaços o homem se relaciona e interage com o próprio homem e, a um só tempo, com o espaço que, a partir de então, ganha significação e função sociais.

O PPRCH buscou, ao longo de todo seu processo, preservar e manter essa interação por meio das atividades citadas. No entanto, algumas delas não obtiveram o resultado desejado, a exemplo dos pro-

gramas de habitação que não conseguiram manter por muito tempo todos os residentes daquela área. Outro exemplo que se pode citar é o das repartições públicas, que foram instaladas na Praia Grande com o propósito de promover maior fluxo de pessoas naquele espaço. Porém, o fluxo só ocorre nos dias úteis, deixando o espaço pouco movimentado nos feriados e finais de semana, quando nem os museus, que poderiam ser frequentados por visitantes, são abertos.

Ao citar os “tipos fascinantes” e “uma rica história”, o texto cria efeitos de sentido que aludem ao espaço cultural, pois aqueles constituem símbolos pertencentes à cultura local, figuras típicas do lugar, dos quais alguns ainda se encontram presentes até hoje e integram a paisagem cultural da área como, por exemplo, o feirante e o ambulante. Ao usar o adjetivo feminino “rica”, para se referir à história da Praia Grande, o enunciado atribui a ela significado e valor, os quais são percebidos mais facilmente dentro do contexto histórico cultural em que aquele espaço está inserido.

Em seu terceiro parágrafo, o enunciado expressa um discurso eminentemente institucional, que visa a promover uma atuação integrada e compartilhada com as demais instituições participantes do Programa, refletindo, assim, um discurso de descentralização e compartilhamento de responsabilidades, por meio do qual buscarão alcançar o objetivo de preservar o patrimônio e promover a cultura local:

Para esta área definiu-se um programa de atuação em vários níveis, que permitirá, aos órgãos interessados e às autoridades estaduais e federais responsáveis, materializarem os interesses latentes na preservação do patrimônio e na promoção da cultura [...]. (MARANHÃO, 1980, p. 3).

A gestão do PPRCH contou com a atuação predominante do Governo do Estado, por intermédio da SEPLAN, em parceria com o Governo Federal por meio do IPHAN. Contou, ainda, com a colaboração de outras entidades e instituições que, como visto, fizeram parte da comissão de coordenação do projeto, demonstrando certa coerência com o discurso proposto.

Após ressaltar o papel do Estado na condução do Programa, o documento enfatiza a expectativa do grupo em poder contar com a presença da sociedade nos processos de discussão das propostas do PPRCH: “É nossa expectativa que ao lado da atuação das autoridades e técnicos, possamos contar com a participação ativa dos usuários, comerciantes e demais representantes da comunidade local.”

Esse incentivo à participação popular está inserido numa formação discursiva desenvolvida pelos órgãos de preservação do patrimônio cultural, os quais defendem o envolvimento da comunidade local, tanto na elaboração de políticas, quanto nos processos de escolha e salvaguarda dos bens culturais. Havendo essa participação, torna-se mais fácil desenvolver o sentimento de pertencimento e apropriação desses bens, pois o envolvimento da comunidade a faz sentir-se parte integrante do processo e, assim, poderá aceitá-lo sem resistências e defendê-lo com maior empenho, o que aumenta as possibilidades de êxito do projeto. Porém, adiante ressalta-se que “para isso serão encorajadas as reuniões e debates junto ao pessoal da área para consulta e aprovação das medidas aqui propostas”. Nota-se, nesse trecho, que a participação da comunidade local é compreendida no âmbito de consulta e aprovação, não de um processo de construção coletiva e conjunta. A decisão a respeito do que deve ou não ser classificado como patrimônio, a legitimação dos espaços coletivos de memória que devem ser salvaguardados, restaurados, são, em última instância, escolha dos agentes do Estado,

sendo destinado aos habitantes do local apenas o direito de aprovar ou não as designações do órgão governamental.

No último parágrafo, o texto destaca a maior responsabilidade do Governo do Estado no investimento de recursos e nas estratégias de intervenção do Programa.

Finalizando, gostaríamos de acrescentar que reconhecemos a parcela de responsabilidade maior do Estado na condução deste processo de revitalização do Centro Histórico de São Luís, não só naquilo que concerne à aplicação dos recursos suficientes para execução dos projetos e obras, mas principalmente na estratégia de intervenção que deve considerar, independente de qualquer conotação intelectual, administrativa ou técnica, os interesses legítimos da coletividade. (MARANHÃO, 1980, p. 3).

A colocação presente nesta parte do enunciado expressa, mais uma vez, um discurso eminentemente institucional, que reflete a posição de sujeito do grupo de trabalho responsável por esta enunciação, sendo os componentes desse grupo contratados pelo governo estadual e enunciando em favor deste. Ao final do período, o texto faz menção aos “interesses legítimos da coletividade”, buscando ressaltar que o Estado deve trabalhar em favor dos cidadãos e de seus interesses e necessidades, independentemente das estratégias que adote, refletindo, assim, o discurso das políticas públicas.

Nota-se que a primeira parte do enunciado, mais precisamente o segundo parágrafo, promove a valorização da Praia Grande por suas características peculiares, as quais justificaram a escolha da área para receber as ações iniciais do PPRCH. Nessas características foram identificados os efeitos de sentido que produzem concepções de espaços econômico, social e cultural.

A segunda parte do texto, do terceiro parágrafo em diante, expressa um discurso predominantemente institucional, preocupado em defender as estratégias de atuação adotadas pelo Programa e em destacar o pleno compromisso do Governo do Estado com o desenvolvimento e execução do projeto.

As estratégias de atuação adotadas pelo PPRCH foram orientadas por um conjunto de políticas que, por sua vez, nortearam a elaboração do Programa e que orientaram o desenvolvimento de suas ações. Essas políticas procuraram abranger os diversos aspectos da dinâmica existente na Praia Grande, entre eles: o aspecto econômico, social e cultural. Dada a importância dessa conjuntura, analisa-se o texto 2 que apresenta o conjunto de políticas que orientaram as ações do Projeto Praia Grande.

Texto 2 - Políticas que Orientaram as Atividades do PPRCH

1. Propiciar a permanência da população residente no Centro Histórico, através de um processo de gestão comunitária das questões relativas à habitação, tomado como base das ações da administração pública no setor;
2. Intensificar as atividades de assistência e promoção social e consolidar as instituições existentes na área que se dedicam ao atendimento da pessoa e da família;
3. Incentivar as manifestações culturais e educacionais, mediante o estabelecimento de centros comunitários, de treinamento e de criatividade artística e o fortalecimento das instituições públicas e privadas existentes na área, dedicadas à ação e à difusão cultural, bem como apoiar as manifestações culturais e artísticas de indivíduos ou grupos comunitários residentes no Centro Histórico;
4. Restaurar e preservar o patrimônio arquitetônico e ambiental urbano do Centro Histórico, reintegrando-o à dinâmica cultural e econômica da cidade, em condições adequadas de utilização e apropriação social;
5. Promover a revitalização econômica do comércio varejista, especialmente de gêneros alimentícios regionais (hortifrutigranjeiros, pescado, secos e molhados) e artesanato e das atividades relacionadas ao turismo cultural;
6. Adequar as redes de utilidades, serviços e logradouros públicos – água, esgoto, drenagem, energia elétrica, telefonia, limpeza urbana, transporte, saúde, segurança, praças e rede viária de forma a beneficiar a população residente e os usuários, propiciando uma ocupação mais coerente e diversificada no Centro Histórico;
7. Dinamizar as atividades portuárias tradicionais, visando à revitalização das funções econômicas culturais mais representativas do Centro Histórico, relativas à pesca artesanal e ao transporte hidroviário de passageiros e carga;
8. Contribuir para a evolução do associativismo e para a consolidação das entidades de classe e demais associações existentes, de forma a garantir uma participação efetiva da comunidade no processo de preservação e revitalização do Centro Histórico;
9. Garantir, no âmbito da Comissão de Coordenação do Projeto Praia Grande, um processo permanente de reavaliação e crítica do Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís, de forma a assegurar que todas as intervenções propostas sejam estabelecidas a partir das contribuições e reivindicações definidas por cada entidade participante pelos representantes da comunidade;
10. Assegurar o compromisso político da administração pública quanto à inclusão dos temas relativos à restauração e conservação dos bens culturais e dos concomitantes trabalhos de promoção social das comunidades, nos planos de Governo Federal, Estadual e Municipal, de forma a garantir o estabelecimento de uma filosofia governamental que se materialize através de programas de trabalho, em dotações orçamentárias e na alocação de recursos humanos e financeiros compatíveis com a natureza e o volume das atividades e serviços que se fazem imprescindíveis à preservação do patrimônio e da memória cultural maranhense.

Fonte: Maranhão (1980, p. 19-20, grifo do autor).

O texto de apresentação da primeira política, ao tratar das questões referentes à habitação – “Propiciar a permanência da população residente no Centro Histórico” – gera efeitos de sentido que remetem à identificação do espaço social e, também, ao conceito de lugar expresso por Tuan (2013),

quando afirma que os lugares são centros aos quais atribui-se valor e onde se pode satisfazer as necessidades biológicas de alimentação, água, descanso e reprodução, ou seja, que exigem maior permanência do indivíduo. Nesse entendimento, estão incluídos espaços como a residência, o lar enquanto espaço constituído por relações sociais íntimas.

A segunda política também expressa o sentido de espaço social à medida que busca a intensificação das ações de assistência e promoção social, por meio do fortalecimento das entidades que promovem o atendimento da pessoa e da família. Uma das ações oriundas dessa política foi a obra de restauração do Albergue do Voluntariado de Obras Sociais (VOS), realizada ainda na primeira etapa do PPRCH. Essa instituição pertencia à então Secretaria Estadual de Trabalho e Ação Social, e destinava-se ao acolhimento e orientação de pessoas que chegavam à capital em busca de emprego, mas não tinham onde ficar. Em outra etapa do Programa, em 2001, o espaço foi transformado em apartamentos para moradia, atendendo aos objetivos do subprograma de Promoção Social e Habitação no Centro Histórico (ANDRÈS, 2006). Nota-se, ainda, pelo teor do discurso dessa primeira política, a predominância das vozes dos sujeitos que enunciam a partir da posição de assistentes sociais, os quais compuseram o grupo de trabalho que participou na elaboração do documento.

A terceira política, que trata do incentivo às manifestações culturais e educacionais, produz efeitos de sentido que se referem ao olhar do sujeito administrador para o espaço cultural, o qual está relacionado ao modo como o homem interage com o ambiente e com os significados por ele impressos nessas interações. Essa política teve como uma de suas principais obras o Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, que foi instalado em um conjunto de antigos galpões comerciais utilizados nas atividades do antigo Porto da Praia Grande. No local foram implantados um centro de ensino e complexo cultural composto por teatro, cinema, biblioteca, salas para aulas de dança, oficinas, exposições de artes plásticas, laboratório fotográfico, restaurante, sanitários e setor de administração (ANDRÈS, 2006). O Centro continua em funcionamento, oferecendo atividades de apreciação e desenvolvimento de habilidades criativas e movimentando a vida social e cultural da Praia Grande.

Ao apresentar a quarta política – “Restaurar e preservar o patrimônio arquitetônico e ambiental urbano do Centro Histórico” –, o texto faz referência ao conceito de patrimônio ambiental urbano que se constitui não somente pelo conjunto arquitetônico legalmente protegido, mas, também, pelas relações deste com as pessoas dentro de um processo social contínuo. Por sua relação interativa com o homem, esse processo social pode ser afetado negativamente em decorrência das condições estruturais do ambiente, as quais devem apresentar adequado estado de conservação para que o espaço seja devidamente apropriado pela sociedade em suas atividades econômicas, culturais e sociais. Nessa política se sobressaem as vozes dos sujeitos que ocupam o lugar de arquitetos e urbanistas, sendo atravessados pelo discurso dos campos econômico e cultural.

No momento em que o PPRCH visa a “promover a revitalização econômica do comércio varejista”, do artesanato e das atividades referentes ao turismo cultural, ele está fazendo alusão ao espaço econômico. Com essa política, o Programa busca ainda um resgate às atividades tradicionalmente exercidas naquele espaço desde a época de sua formação – com exceção do turismo que foi estimulado, tendo em vista o recente despertar para esta atividade –, e que estavam sendo ameaçadas pelo estado crítico em que o ambiente se encontrava. Com as ações do Programa, essas atividades foram mantidas e contribuem para que a Praia Grande seja percebida como um espaço de tradições e preser-

vação da cultura em suas formas múltiplas e diversas.

Ao expor a sexta política – “Adequar as redes de utilidades, serviços e logradouros públicos” –, o enunciado evoca o espaço social e também expressa nuances do conceito de paisagem, que Santos (2014) entende como sendo um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos, ou seja, um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais que surgem das relações do homem com o ambiente.

Ao longo de suas ações, o PPRCH demonstra preocupação em transformar a paisagem do Centro Histórico de São Luís de forma que esta se torne agradável e seja passível de apreciação, não somente por seus moradores, mas de igual modo por visitantes, constituindo-se em atratividade turística por suas características singulares e seu então desejado estado de preservação. Assim, observa-se que, não só nessa política, mas ao longo do programa, há um atravessamento com o discurso do planejamento turístico, que defende a adequação da infraestrutura urbana, não somente para o turista, mas, primeiramente, para a comunidade local.

Mais uma vez, ao indicar a sétima política – “Dinamizar as atividades portuárias tradicionais” –, o documento faz referência ao espaço econômico e ainda ao cultural, pois ressalta que as atividades portuárias e as que dela derivam se constituem em práticas tradicionais e representativas do Centro Histórico da cidade. Dessa forma, a atividade portuária é tida como tradicional e cultural, assim, sendo merecedora de especial atenção por parte do PPRCH.

O texto apresentado na oitava política – “Contribuir para a evolução do associativismo e para a consolidação das entidades de classe e demais associações existentes” – revela um interdiscurso com o posicionamento das instituições de preservação do patrimônio cultural, que incentivam a presença e participação das comunidades nos processos de elaboração e implantação das políticas de proteção e revitalização dos bens culturais. O discurso dessas instituições aponta para a necessidade da população de se sentir inserida nas decisões que dizem respeito à sua história, sua cultura e seu patrimônio, sob o risco de não “abraçar” as questões das quais foi deixada à parte. Quando a sociedade participa de forma ativa da escolha dos bens e do seu processo de preservação e revitalização, ela investe maior esforço e dedicação para defender e executar aquilo que ela ajudou a elaborar.

A nona política, por meio da “garantia de um processo permanente de reavaliação crítica”, expressa preocupação com o alcance dos objetivos estabelecidos. O alcance dos objetivos depende diretamente da contínua avaliação do projeto, a qual irá indicar se o Programa está indo na direção correta ou se necessita de ajustes. Em todas as seis etapas do PPRCH – referentes às diversas gestões que assumiram o governo estadual ao longo dos vinte e cinco anos do Programa –, houve muitas ocasiões em que o Programa foi reavaliado. As avaliações e reavaliações eram realizadas por meio de reuniões técnicas, seminários, congressos, colóquios e fóruns de debates, em que participavam tanto especialistas da área, quanto a comunidade (ANDRÈS, 2006). As ações decorrentes dessa política podem ser colocadas como uma das grandes responsáveis pelo alcance dos objetivos do projeto.

Com igual peso e responsabilidade, a décima política – “Assegurar o compromisso político da administração pública” –, teve a função de garantir que as próximas gestões do poder público assumissem o compromisso de seguir buscando os objetivos do PPRCH, ou seja, de incluir a temática da preservação e revitalização do patrimônio cultural e, ainda, a promoção social em seus planos de governo.

A importância dessa política reside no fato de que é comum, mas não necessariamente correto, alguns gestores públicos, ao assumir uma nova gestão, abandonarem os projetos iniciados por gestores anteriores para colocar em prática os projetos elaborados em sua gestão. Algumas vezes essa prática é realizada sem nenhuma avaliação crítica e imparcial dos projetos anteriores, mas pelo simples motivo de que os projetos foram elaborados por gestões diferentes.

Assim, a décima política foi elaborada com o propósito de evitar que o PPRCH fosse interrompido antes de cumprir com sua finalidade, qual seja: a preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís. Essa política reflete a formação discursiva de quem ocupa o lugar de um gestor público comprometido com a continuidade das obras. Esse enunciado estabelece um interdiscurso com todos os demais enunciados presentes em políticas de preservação, cujo olhar está direcionado para a finalização da obra.

Nesse contexto, tomando como base a ordem em que as políticas orientadoras do PPRCH foram apresentadas, é levado a crer que o Programa estabeleceu, como uma de suas prioridades, as intervenções de caráter social (políticas 1 e 2), as quais apontam para a dimensão do espaço social. Para que essas intervenções fossem pensadas e elaboradas de maneira a atender às necessidades da população, a Comissão de Coordenação do Projeto buscou estimular a participação da comunidade em todo o processo de elaboração do Programa. No entanto, alguns estudiosos do processo de preservação e revitalização do Centro Histórico de São Luís, a exemplo de Cutrim (2011), afirmam que a presença da comunidade nesse processo não foi permanente, portanto, não satisfatória. Conforme ressaltado anteriormente, o texto previa “consulta e aprovação” da comunidade nos processos, o que reflete não uma concepção de gestão democrática e participativa, mas sim o Estado como representante legítimo dos interesses coletivos.

Ao longo da análise dos documentos e estudos sobre o PPRCH, observou-se que o momento de maior participação da comunidade nas ações do Programa foi durante sua primeira etapa, que compreende o surgimento e elaboração da proposta, sobretudo, no Programa de Obras para o Largo do Comércio e Adjacências, com especial atenção para a obra da Feira da Praia Grande, o que demonstrou maior interesse da população pelas questões econômicas. Compreende-se que a participação da comunidade (com ênfase nos logradouros de atividade econômica dessa população) sugere a ideia de um processo coletivo em relação a concepção, gestão e organização desse patrimônio. O discurso apresentado demonstra também uma concepção de espaço que inclui o tangível e o intangível no que se refere ao patrimônio. Nesse sentido, não se apoiou em modelos excludentes e higienistas. Ao contrário, as moradias populares, o uso do espaço, todos esses fatores foram considerados e incluídos na concepção do programa. A exploração turística do local não se sobrepôs, em momento algum, aos interesses da população local, de acordo com o discurso analisado no texto.

O interesse maior da comunidade local em relação aos logradouros de atividades econômicas suscita uma reflexão a respeito dos demais espaços que não despertaram interesse e no significado que os outros locais de memória e patrimônio possa ter para as pessoas que habitam o Centro Histórico.

A elaboração de políticas para o espaço, seja ele histórico ou não, deve sempre ser acompanhada da participação da comunidade, pois, como afirma Lefebvre (2006), o espaço é resultado da produção da sociedade. Sendo assim, ela deve ser parte integrante de todo processo que vise à alteração deste

que, além de produto, é também o meio onde ocorre a interação, tanto do homem com seus pares quanto do homem com o ambiente.

É nesse contexto de relações da sociedade com o ambiente e do homem com o homem, que o discurso do PPRCH produz efeitos de sentido que remetem às dimensões social, cultural e econômica do espaço. Os efeitos de sentidos gerados por esse Programa levam, também, à produção de identidades, tanto sobre a cidade de São Luís quanto sobre a Praia Grande, a respeito das que se referem este último, é que se tratará a partir de então.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O PPRCH surgiu como uma das principais ações no sentido de preservar e restaurar a área histórica de São Luís. A pesquisa ora apresentada dedicou-se a analisar o discurso presente nesse instrumento das políticas públicas à luz da AD, com base nos pressupostos teóricos do filósofo francês Michel Pêcheux, e com o objetivo específico de identificar as concepções de espaço existentes no Programa e os efeitos de sentido que as produzem. Assim, Pêcheux apoia seu pensamento na ideia de que as palavras, expressões e proposições não possuem sentido uno e próprio, mas que este é definido pelas posições ideológicas existentes no processo histórico e social em que aquelas são produzidas e reproduzidas. Ou seja, a ideologia dos sujeitos influencia diretamente o sentido dos enunciados, sentido este que é produzido no interior da formação discursiva que, por sua vez, pode ser compreendida como o mecanismo que controla e organiza o nascimento dos discursos.

O conjunto de textos presente no documento do PPRCH reflete o discurso dos órgãos responsáveis pelo planejamento e elaboração das políticas públicas de preservação do patrimônio cultural. Tal discurso sustenta que o referido planejamento deve considerar o ambiente e contexto no qual o bem a ser preservado está inserido, o que significa dizer que, sendo o bem um conjunto arquitetônico, seu processo de preservação deve observar não somente as questões físicas, mas, também, as sociais, econômicas e culturais que fazem parte do seu entorno. Para tanto, o Programa apresentou uma multiplicidade de olhares, determinados por diferentes ideologias, marcados por diferentes posições de sujeito: arquitetos, urbanistas, assistentes sociais, representantes de órgãos culturais e de sindicatos.

A análise do discurso do PPRCH apontou para concepções de espaço econômico, produzidas pelo efeito de sentido revelado na atenção dada pelo Programa às relações de consumo, de produção e relações comerciais existentes na Praia Grande; de espaço social marcada pela produção de sentido observada no tocante às questões referentes à interação do homem com seus pares e com o próprio ambiente, ocasião em que foram desenvolvidas ações de estímulo e aperfeiçoamento das atividades institucional e residencial e de melhoria dos espaços de convívio social e coletivo, como, por exemplo, as praças, e de espaço cultural gerada pelo efeito de sentido presente no reconhecimento, pelo PPRCH, da existência dos símbolos pertencentes à cultura local, tais como: o artesanato, a atividade portuária e a comercialização de produtos típicos, e pelo desenvolvimento de ações que estimulam a valorização destes símbolos no contexto do Centro Histórico da cidade.

Além das concepções de espaço, a análise revelou ainda a presença de conceitos como o de lugar elaborado por Tuan (2013), que entende que os lugares são centros aos quais atribui-se valor e onde se

pode satisfazer as necessidades biológicas, necessitando, assim, de maior permanência das pessoas. Esse conceito foi identificado, na primeira, de um conjunto de dez políticas que orientaram as atividades desenvolvidas pelo PPRCH e que tratava da permanência da população residente no Centro Histórico de São Luís.

Production of meanings and conceptions of space in programme of conservation and preservation of Historic Center of São Luís Maranhão between 1980 and 1993

ABSTRACT

Analysis of the public policies directed to Praia Grande (1980 -1993), and its relation with the space dynamics, in order to identify the contributions of these policies in the construction of an identity for São Luís. Documentary research was carried out using type corpus Archive, understood from the perspective of Foucault (2008). The archive consulted is basically composed of the set of documents that form the Preservation and Revitalization Program of the Historic Center of São Luís (PPR-CHSL), which is studied based on Discourse Analysis (AD) of French line, guided by the writings of the philosopher Pêcheux (1995). The results of the analysis of the PPRCHSL training documents are presented, which point to the existence of concepts of social, economic and social space, besides the presence of elements of the concepts of landscape, place and urban environmental patrimony, thus evidencing the identities that emerge from the discourses present in the said Program.

Keywords: Geographic Space. Revitalization. Preservation. Praia Grande. Public policy.

REFERÊNCIAS

- ANDRÈS, L. F. C. C. **Reabilitação do Centro Histórico de São Luís**: análise crítica do Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís/PPRCHSL sob o enfoque da conservação urbana integrada. 2006. 247 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp.2003.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. as artes de fazer. 16. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CUTRIM, Kláutenys Dellene Guedes. **Patrimônio da Humanidade**: a edificação discursiva da cidade de São Luis nas políticas de preservação do Estado. 2011. 188 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2011.
- _____. Sujeito, Espaço e Tempo no Programa de Revitalização do Centro Histórico de São Luís-Ma. **Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS)**, São Luís, v. 1, n. 1, p. 53-64, jul./dez. 2015
- DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FERNANDES, C. A. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.
- GIOMETTI, A. B. R.; PITTON, S. E. C.; ORTIGOZA, S. A. G. Leitura do espaço geográfico através das categorias: lugar, paisagem e território. **Acervo Digital UNESP**, 2012. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/47175/1/u1_d22_v9_t02.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990. (Biblioteca Vértice).
- LEFEBVRE, H. **A produção social do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Primeira versão. [Paris: Éditions Anthropos], 2006. (do original: *La production de l'espace*. 4. éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interfaca/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- MARANHÃO. Secretaria de Planejamento. Programa de Obras para o Largo do Comércio e Adjacências: **Projeto Praia Grande**. São Luís, 1980.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

PEREIRA, E. C. A. **Reviver**. Teresina: Ed. Aquarela, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento e Silêncio**., São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1989. (Estudos Históricos; 3).

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHMID, C. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP – espaço e tempo**, São Paulo, n. 32, p. 89-109, 2012.

TUAN, Y. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

UNESCO. Patrimônio imaterial. [S.l.:s.n.], 2017a. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-heritage/>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

BIOGRAFIAS

Conceição de Maria Belfort de Carvalho

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), mestra em Estudos Literários pela UNESP, graduada em Turismo pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professora do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Tem experiência na área de Turismo, com ênfase nas áreas: Gestão do turismo, Patrimônio cultural e Pesquisa em Turismo.

Larissa Lacerda Menendez

Doutora e Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFMA e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da UFMT. Tem experiência na área de Artes Visuais e Antropologia.

Sarany Rodrigues da Costa

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Graduada em turismo pela UFMA, foi assessora técnica na Secretaria Municipal de Turismo e Cultura de São José de Ribamar, foi bolsista pelo Programa de Iniciação Científica da UFMA, estagiou na Associação dos Municípios do Circuito Turístico do Ouro (ACO), em Minas Gerais, participa do Grupo de pesquisa em Patrimônio Cultural.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: a crise e o declínio da narrativa na análise de Walter Benjamin

Fábio Coimbra¹

RESUMO

Pretende-se, com esta pesquisa, discorrer sobre o conceito de crise da narrativa no contexto da modernidade, tomando como fundamentação teórica principal as formulações filosóficas desenvolvidas por Walter Benjamin em seu ensaio intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, que faz parte de uma reunião de ensaios do crítico alemão, em uma edição brasileira intitulada: “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”, além de outras fundamentações. O objetivo geral consiste em compreender de que forma alguns acontecimentos e invenções dos tempos modernos contribuíram para o enfraquecimento da arte narrativa como, por exemplo, o estancamento do processo de transmissão das experiências (que representou a impossibilidade de continuidade das narrativas tradicionais, sobretudo entre os povos do campo, que, a partir do desenvolvimento industrial, passaram a se deslocar para os centros urbanos, adotando, assim, novas formas de vida), o romance (que passou a dar ênfase na questão da individualidade, já demarcando um dos traços característicos dessa nova era) e a informação jornalística (que reflete um aspecto peculiar da modernidade: a preferência pelo texto curto, em razão do processo de vida acelerada), dentre outros.

Palavras-chave: Modernidade. Narrativa. Crise. Informação. Romance.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por propósito entender as razões pelas quais se deu a crise e o declínio da narrativa no contexto da modernidade, tomando como fundamentação teórica principal as formulações filosóficas desenvolvidas por Walter Benjamin em seu ensaio intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, que faz parte de uma reunião de ensaios do crítico alemão, em uma edição brasileira intitulada: “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”, além de outras fundamentações. Cumpre ressaltar que não constitui interesse da mesma identificar e discorrer precisamente sobre todos os fatores que contribuíram para isso, mas procurar entender apenas alguns, tais como a informação jornalística, o romance e a estagnação do processo de transmissão das experiências, o que, obviamente, obstaculizou a continuidade das narrativas tradicionais, criando novas formas de narrativas como, por exemplo, a própria informação jornalística, que passa a ser uma forma de narrativa curta.

Em se tratando da estrutura a pesquisa compõe-se de duas partes. A primeira faz uma reflexão geral sobre a narrativa, procurando compreender as razões pelas quais se dá o enfraquecimento da

¹ Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão e Mestre em Cultura e Sociedade pela mesma IES. Atualmente é professor Substituto no Instituto Federal do Maranhão. E-mail: antaresf84@yahoo.com.br

transmissão das experiências e saberes tradicionais no contexto da modernidade. Nesse aspecto, argumentar-se-á que a transmissão de saberes contados sempre foi uma necessidade constante para a continuidade da narrativa dentro da estrutura da vida tradicional. Ainda nesta primeira parte, refletise, sucintamente, sobre uma relevante função da memória para a narrativa, função essa que consiste em arquivar as histórias e os acontecimentos para depois serem recordados ou lembrados, e assim se perpetuarem na passagem de geração para geração.

A segunda parte, à sua vez, discorre sobre o romance e a informação jornalista que, em linhas gerais, representam duas formas severas de ataque à tradição narrativa. A informação, que passa a ser muito difundida na modernidade, surge em contraste à arte narrativa pelo fato de que enquanto esta é longa e linear, aquela é curta e descontínua. Já o contraste com o romance se dá à medida que este vai ser construído a partir de uma perspectiva individualista, que passará a descrever a vida dos indivíduos isolados, enquanto que a narrativa visa o coletivo, aquilo que se dá em grupo.

2 A EXPERIÊNCIA E A TRANSMISSÃO DE SABERES VIVIDOS

“A narrativa é uma maneira de lidar com a inevitável e grande perda de um objeto denominado tempo passado, transpondo-o para o interior do presente” (Susana Kampff Lages)

Dado que a narrativa pressupõe um exercício de memória, e que esta – no contexto da modernidade – passa por um processo de enfraquecimento relativamente ao seu papel fundamental no contexto das tradições culturais, um problema vem à luz: como narrar na modernidade e para quem narrar nessa sociedade onde a transformação rápida das coisas é a sua característica primordial? Este é o problema que anima nossa hipótese de trabalho, e do qual partiremos para o desenvolvimento da reflexão aqui pretendida.

Partindo do princípio de que a narrativa pressupõe uma forma de ligação com a memória, de modo que só se pode narrar o que fora previamente armazenado na mesma, logo, deve-se considerar a relevância que essa (memória) possui para a continuidade da atividade narrativa. Ela seria uma espécie de “caixa preta” do narrador, na qual se armazenariam as experiências e histórias vividas para serem revividas através de um retorno mediante a arte de contar. A esse propósito, como sugere Susana Kampff (2002), ao contar uma história, uma dimensão do passado é atualizada, passando a fazer parte da experiência atual tanto dos ouvintes quanto do narrador.

Dois conceitos-chave fundamentais para o entendimento do que, de fato, constitui a narrativa são: experiência e transmissão. O processo de transmissão das experiências tem sua importância justificada uma vez que, por meio desse, os homens dão vida ao passado. Assim, o passado sobrevive de forma contínua no presente à medida que, armazenado na memória, perpassa as gerações, mantendo, desse modo, sua continuidade. Quanto a isso, Benjamin (1987, p. 198) refere que “[...] a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.” Nesse contexto, Susana Kampff (2002) levanta, em sua obra sobre Benjamin relativamente aos conceitos de tradução e melancolia, a hipótese da autonomia da história em relação ao narrador. Essa autonomia estaria no fato de ser a história continuamente recontável, o que acabaria por possibilitar o processo de transmissão, responsável pela continuidade de ideias, costumes, gestos, atos etc. de uma determinada cultura.

Considerando a relevância da continuidade da transmissão das experiências para a arte narrativa, Benjamin (1987, p. 197) chama a atenção para um obstáculo que esse processo encontra no contexto da modernidade. Segundo ele: “[...] são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” Uma consequência daí decorrente é o risco de extinção das narrativas tradicionais. Esse risco se justifica pelo tolhimento do tempo de escuta que, de longo, na tradição pré-moderna, passara a ser curto nos tempos de modernidade em razão de transformações que deixaram a vida mais acelerada, o que, em consequência, levará muitas histórias ao esquecimento. Nesse contexto, Jeanne Marie Gagnebin (2007, p. 9-10) tece as seguintes considerações:

A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela de colecionador [...] do que aquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado. Os objetos dessa coleta não são anteriormente submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico, mas são apresentadas na sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu.

Do excerto acima, pode-se inferir que essa distinção entre o historiador moderno e o tradicional, tal como tratado por Benjamin, se baliza pelo olhar de conjunto que este último procura ter sobre os acontecimentos vividos, bem como pela compreensão disso no próprio terreno onde as experiências são tecidas. Pode-se corroborar os argumentos acima à luz de outros da mesma autora, noutra obra intitulada *Lembrar Escrever Esquecer* onde esclarece: “Entendo com isso que a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’ [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 39). Percebe-se, portanto, nos tempos modernos, uma mudança na maneira de contar as histórias, mudança essa que se dá em razão das transformações que ocorrem no campo das experiências – e elas se enfraquecem –, como bem sustenta Susana Kampff (2002) a história se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto as ouve.

É importante chamar a atenção para o fato de que a narratividade pode ocorrer de várias maneiras, o que, evidentemente, significa que ela não se limita apenas em falar o que aconteceu, o que está posto, mas transcendendo isso avança sempre um pouco mais à medida que se vale de outras ferramentas tais como, por exemplo, os gestos corporais.

Para fins pontuais, cumpre destacar que não constitui elemento de preocupação primeira do narrador o detalhamento dos fatos e acontecimentos. Essa seria uma tarefa mais apropriada às competências do historiador moderno. Para o narrador, o que mais importa é o conhecimento daquilo que se passa nas gerações. Para tanto, compreende fator de grande valia ser um bom conhecedor das histórias das tradições culturais, sobretudo, as de sua época e seu lugar. A esse propósito, Benjamin (1987, p. 198-199) ressalta, conforme segue nas linhas abaixo:

[...] existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se termos presente esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar” diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece sua história e tradições.

O conceito de narrador apresentado por Benjamin parte do princípio de que por narrador deve-se compreender não somente aquele viajante que percorre diversos lugares conhecendo diversas tradi-

ções culturais, mas também aquele indivíduo que conhece, ou procura conhecer melhor suas raízes históricas, seu passado, ou seja, um passado comum aos seus antecedentes.

Além da voz, no ato de narrar também está implícita a gesticulação, isto é, usa-se não somente a fala, mas também o corpo e seus membros constituintes, conforme destaca Benjamin (1987, p. 220-221), em alusão ao trabalho artesão:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Integrados, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustenta de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olho e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada”.

Benjamin apresenta, portanto, um conceito amplo de narrativa que não se restringe à simples capacidade de fala, mas que considera a relevância dos gestos corporais que acompanham esse processo. A percepção de uma temporalidade comum a diversos indivíduos de uma mesma cultura compreende outro elemento significativo na arte de narrar. A esse respeito, Gagnebin (2007, p. 11) argumenta que

História e temporalidade se encontram concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição.

Desta feita, essa temporalidade comum, bem apropriada à vida pré-moderna, é o que está na base das experiências coletivas dentro de uma determinada cultura, em contraste com as experiências da vida na modernidade. Quer isto significar que a narrativa tradicional pressupõe experiências coletivas.

Com as transformações sociais ocorridas, sobretudo, a partir da primeira revolução industrial – aquele que se inicia por volta de 1760 na Inglaterra, e que é marcada pelo surgimento da indústria e da máquina a vapor –, a vida tradicional é fortemente abalada por fatores como, por exemplo, o êxodo do campo para as cidades, o que, inevitavelmente, levará a um processo de degradação das experiências coletivas.

2.1 O enfraquecimento da capacidade de retenção das histórias na memória

Marcada pela inconstância e pela descontinuidade constante dos acontecimentos e fatos, pode-se adjetivar a modernidade como um solo de areias movediças que coloca a todos em estado de incerteza. Nesse sentido, Singer (*apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 96) enfatiza que “[...] a modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fazes anteriores da cultura humana”. Essa concepção de modernidade apresentada por Singer, que descreve com precisão o que na prática significa ser moderno, pode ser complementada pela de Berman (1982, p. 15) ao tecer os seguintes argumentos a propósito do significado do ser moderno:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição [...]; é encontrar-se em um ambiente que oferece simultaneamente alegria e tristeza; que oferece crescimento e transformação,

mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos e o que somos. [Enfim], ser moderno é fazer parte de um universo onde, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

Essa é a condição do homem vivendo em tempos de modernidade. E a própria incapacidade de reter na memória as narrativas que sobreviviam à passagem das gerações também faz parte desse universo desintegrador. Assim, é possível falar de uma crise das culturas tradicionais no início da modernidade, o que levará, posteriormente, ao surgimento de novas formas culturais. O sujeito moderno, portanto, é aquele que vive no presente a incerteza do hoje e do amanhã.

2.2 A continuidade da narrativa através da morte: valorização tradicional e inutilidade moderna do ancião

Certamente, só está na memória aquilo que passou pelo processo de vida real dos indivíduos desde a infância até os confins da vida quando a morte, então, se aproxima. Neste contexto, a própria morte também se configura como relevante para a continuidade da narrativa, uma vez que favorece o processo de transmissão de experiências e saberes. Entretanto, cumpre ressaltar que mesmo a morte – da qual só se escapa passando por ela – foi tornada algo estranho ao indivíduo moderno, sobretudo, a partir da indústria de cosméticos, de tal modo a observar-se hoje a existência de uma sociedade onde ninguém quer morrer. Ora, essa sociedade que não quer morrer é a mesma sociedade que não quer envelhecer; é a sociedade do superficial, das cirurgias plásticas, etc. Ignora-se assim que também a sociedade vive da morte de seus membros.

A velhice, nesse sentido, passa a ser objeto de repulsa da maior parte dos indivíduos, pois, envelhecer significa aproximar-se da morte, embora muitos morram jovens. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “[...] enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil”. (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 10). É como se o envelhecer fosse sinônimo de torna-se insignificante, sendo essa uma das razões pelas quais quem é jovem não quer ser velho.

Cumpre dizer aqui que o ancião é, antes de tudo, um depositário de experiências vividas que foram acumuladas ao longo de sua vida, e que, agora, dependem de uma transmissão para não se perderem na eternidade. É justamente nesse sentido que a morte contribui para a continuidade da narrativa, como Benjamin (1987, p. 207) bem ressalta:

A idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.

Pode-se inferir daí um duplo aspecto no fenômeno da morte. Primeiro, se, por um lado, a sua repulsa pode significar uma possibilidade de interrupção da narrativa, à medida que os vivos desconsideram os saberes que se perdem do ancião que se esvai, por outro, o oposto, poderá significar sua ininterrupção se, e somente se, os vivos se apropriarem dos saberes que buscam vida na hora da morte, e derem a eles continuidade, mantendo assim a tradição.

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens [...],

assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem a narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1987, p. 207-208).

A relevância da morte para a narrativa se dá, sobretudo, pelo fato dela possibilitar a transmissão dos saberes adquiridos e acumulados ao longo da vida daquele que morre. Para a narrativa, portanto, a morte não significa fim ou ruptura, mas a própria possibilidade de continuidade sem interrupção.

Partindo do princípio de que narrar também pode ser entendido como a arte de “contar”, Jeanne Marie Gagnebin refere que “[...] a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem mais na sociedade capitalista moderna”. (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 10). O que se torna aqui passível de percepção é que o espaço para a narrativa passa a ser cada vez mais estreito dentro da estrutura de uma sociedade que se voltou para a busca de riquezas. Com a atenção focada na aquisição de lucro, a sociedade capitalista passa a dar mais ênfase àquilo que é feito o mais rápido possível. Desse modo, algumas das formas tradicionais de produção vão se chocar com uma série de fatores modernos, sobretudo quando, de algum modo, representam uma espécie de atraso ou lentidão no projeto de construção da modernidade pautado na ideia de progresso. Uma dessas formas tradicionais, por exemplo, é o artesanato (que será retomado mais abaixo no decorrer da pesquisa).

O artesanato permite, devido ao seu ritmo lento e orgânico, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido ao seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho se inscreve num tempo mais global, tempo aonde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 10-11).

Há, portanto, um choque entre o modo de vida tradicional e o modo da vida moderna. Enquanto na tradição a noção de tempo – no sentido de tranquilidade, em contraste com a rapidez que constitui um dos traços característicos da modernidade – era fundamental para a arte narrativa, na modernidade tudo isso vai se relativizar. Ou seja, na sociedade pós-tradicional dois são os adjetivos que surgem como qualificadores do tempo na modernidade: rapidez e descontinuidade. Nesse contexto, pode-se argumentar que a narrativa não comunga do tempo moderno justamente pelo fato de que nesse tempo o seu tempo não se encaixa. É por essa razão que tanto a narrativa quanto a própria história correm o risco de cair no esquecimento em tempos de modernidade líquida. Como diz Benjamin (1987, p. 25): “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”.

3 O ROMANCE E A INFORMAÇÃO JORNALÍSTICA

Em decorrência das complicações postas sobre as tradições culturais no contexto da modernidade, duas formas de ataque às narrativas tradicionais passam a figurar como elementos fundamentais na estrutura de uma sociedade que busca desprender-se do seu passado em razão de novos acontecimentos geradores de novas perspectivas. Quanto a isso, Gagnebin argumenta que “no momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece nenhuma base segura, outras

formas de narrativa tornam-se predominantes. Benjamin cita o romance e a informação jornalística”. (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 14). Percebe-se nessa conjuntura a efetivação de um processo de substituição em que o tradicional cede lugar ao moderno.

3.1 A informação jornalística como forma de narrativa moderna

Do ponto de vista dos argumentos acima referidos, pode-se dizer que a informação jornalística e o romance constituem dois elementos da modernidade sobre os quais Benjamin vai dedicar parte de sua reflexão para tentar entender como, a partir desses elementos, se alarga a crise da narrativa em tempos de vida moderna. De acordo com Gagnebin, se, por um lado, há algo em comum entre esses dois elementos, que seria, então, “[...] a necessidade de encontrar uma explicação para o conhecimento, real ou ficcional [...]” (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 14), por outro, há também uma diferença básica entre eles, a qual residiria no fato de que enquanto “[...] a informação jornalística deve ser plausível e controlável, o romance parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história”. (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 14). Dessas duas prerrogativas da modernidade, a que mais se contrasta com a narrativa é, sem dúvida, a informação jornalística. Pois, enquanto a narrativa se caracteriza por demandar um tempo maior, por ser longa e contínua, a informação, por sua vez, é curta e descontínua. Desse prisma, percebe-se, portanto, uma inversão da ordem tradicional de tal modo que enquanto mais a par da informação se estiver, mais longe da narrativa tradicional se permanece.

Com o início da modernidade – que provocou uma aceleração progressiva no ritmo de vida dos indivíduos, de tal modo que a preferência pelo “breve” se torna uma opção inevitável – a informação jornalística ganha espaço, sobretudo, em razão do sensacionalismo que torna mais firme a percepção dos acontecimentos desastrosos que simultaneamente iam ocorrendo. Sendo assim, as informações pelas quais os leitores mais se debruçavam eram aquelas dos jornais sensacionalistas, que abordavam, exclusivamente, mortes de pedestres. Nesse sentido, Singer (*apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 96) destaca que “[...] a modernidade envolveu uma intensificação da estimulação nervosa [...]”, fato esse que se deu, sobretudo, em razão do excesso de imagens, rapidamente agrupadas de forma descontínua e acentuadas. Com a prioridade do público pelas informações, a imprensa desse contexto se tornara um forte mercado de notícias. Os jornais sensacionalistas dominavam as preferências.

Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de “instantâneos” de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. (SINGER *apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 105-106).

Contrastando com essa percepção dos acontecimentos e fato da vida moderna, no sentido de que a informação se volta para o imediato, para aquilo que acontece no momento presente, Benjamin (1987, p. 202-203) refere:

O saber que vem de longe encontra hoje menos ouvinte que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata.

[...]. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa.

Considerando as assertivas benjaminianas acima ressaltadas, pode-se argumentar que no mundo moderno há, portanto, uma redução considerável dos espaços reservados aos saberes tradicionais, principalmente pela razão de que as experiências da modernidade vão se dar a partir de elementos que não fizeram parte da vida tradicional, como, por exemplo, a televisão, o jornal, o cinema, etc.

A título de hipótese, pode-se afirmar que o conhecimento obtido através da informação não possui o mesmo teor do conhecimento processado pelas narrativas dos tempos pré-modernos. Uma das razões disso decorre do fato de que a informação precisa ser rápida e descontínua. Desse modo, ela nunca oferece o todo, mas apenas parte de um todo que, por sua extensão, não pode ser dado na íntegra. Uma demonstração da descontinuidade da informação é apontada por Benjamin (1987, p. 204) ao defender que “a informação só tem valor no momento em que é nova”. É como se a informação fosse descartável de modo a perder seu valor perante o surgimento imediato de outra. É esse caráter utilitarista da informação jornalística que vai enfraquecer as narrativas tradicionais ao longo da modernidade. Para citar Benjamin (1987, p. 202): “se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”. Tendo discorrido sobre a informação jornalística, que configurou a primeira forma de ataque às narrativas tradicionais, passemos agora à segunda.

3.2 O romance

No contexto da modernidade, o romance foi outro elemento que contribuiu consideravelmente para a crise da narrativa ao voltar-se para a imagem do indivíduo isolado. A esse propósito, Benjamin, (1987, p. 201) faz os seguintes esclarecimentos: “[...] a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselho nem sabe dá-los”. Desse ponto de vista, pode-se inferir, a partir do romance, uma imagem possível do indivíduo moderno: trata-se de um indivíduo desorientado em um mundo caótico onde tudo se movimenta e rapidamente se transforma.

Enquanto o romance descreve a vida de um indivíduo isolado, a narrativa busca descrever a vida e as experiências dos grupos, das comunidades. Desta feita, o romance pode ser considerado um elemento catalisador da crise que há na transmissão das experiências vividas pelas comunidades tradicionais ao obstaculizar a continuidade das narrativas, através das quais se dava a passagem dos saberes entre as gerações. Nesse contexto, é possível argumentar que houve um processo de estancamento na arte de narrar, ou simplesmente contar as histórias, o que, gradativamente, levará a uma espécie de morte da narrativa, como Benjamin (1987, p. 201) bem ressalta: “[...] o primeiro indicio da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno[...] [e prossegue] [...] o que separa o romance da narrativa é que ele está essencialmente vinculado ao livro.” O livro se torna um elemento fundamental no projeto da modernidade, uma vez que neste projeto é o livro que vai substituir a arte da escuta. Tudo isso decorre, ao mesmo tempo em que faz parte, do novo estilo de vida que a modernidade impôs ao sujeito.

Considerando os argumentos acima, pode-se ressaltar ainda que na vida tradicional os indivíduos

sempre dispunham de tempo suficiente para sentar-se e ouvir as histórias e a sabedoria dos anciões, sabedoria essa que fora deixada de lado na modernidade por não se encaixar no seu projeto. Esse costume tradicional, de sentar para ouvir, se dava de várias maneiras, inclusive por meio do trabalho, como, por exemplo, o artesanal (tal como já acima referido, e aqui retomamos para reforçar os impactos da modernidade sobre as tradições culturais). Sobre isso, Benjamin (1987, p. 205) argumenta que “[...] a narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão [...], é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação [...]”. A importância dessa forma de trabalho para a narrativa se dá através do ato de reunir, em um só lugar, vários indivíduos, que simultaneamente exerciam o trabalho artesanal e a arte da escuta. A antiga oficina era o lugar onde se dava esse encontro, e onde o trabalho era complementado por uma apropriação de saberes.

Essa prerrogativa da vida tradicional contrasta com a modernidade em voga à medida que o tempo na vida moderna, em razão de sua fragmentação e descontinuidade, não comporta tempo para a prática de trabalhos tradicionais. Nesse sentido, pode-se também contrastar a “reunião” dos indivíduos tradicionais com a dispersão dos indivíduos na modernidade. A partir dessa dispersão – que está na base do individualismo moderno, em contraposição ao coletivismo tradicional – é que o livro passa a ter uma relevância fundamental no progresso do romance.

O desenvolvimento do romance na modernidade está diretamente ligado ao surgimento da imprensa. Nesse aspecto Benjamin (1987, p. 201) referencia o engenho de Gutemberg ao argumentar que “[...] a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa”. Ou seja, sem o surgimento da imprensa seria inviável o aparecimento do romance, cujo triunfo não teria alcançado êxito se fatores precedentes não tivessem contribuído para tanto.

Por fim, cabe ressaltar que do fato da invenção da imprensa ter contribuído para o surgimento do romance (que compreende um aspecto negativo da modernidade quando contrastada com a vida tradicional), não se pode inferir daí que o surgimento da imprensa tenha sido também um fenômeno negativo, sobretudo, pelo fato de que, em princípio, a impressão de livros não se limitou a impressão de romances.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo Benjamin, especificamente seu ensaio O narrador, sobre Leskov, como fundamentação teórica principal, buscou-se, com esta pesquisa, compreender como e de que forma a modernidade alterou a vida e as práticas culturais e cotidianas do mundo tradicional. No que diz respeito às diferenças que se colocam entre ambas, argumentou-se que uma delas está ligada ao fato de que enquanto na vida tradicional pré-moderna as coisas se dão de forma mais lenta, o que favorece o processo de transmissão de experiências e saberes por meio das narrativas, na vida moderna, à sua vez, os fenômenos e fatos da vida acontecem de forma mais acelerada. Com o surgimento da modernidade, alguns costumes tradicionais entraram em crise, enfraqueceram e se estagnaram no tempo em razão de transformações ocorridas nos modos de vida das comunidades tradicionais. Foi a partir dessas transformações que se buscou compreender o enfraquecimento e o declínio da narrativa no contexto da modernidade.

Tradition and modernity: the crisis and the decline of narrative in Walter Benjamin's analysis.

ABSTRACT

With this research, we intend to discuss the concept of narrative crisis in the context of modernity, taking as main theoretical basis the philosophical formulations developed by Walter Benjamin in his work *Magic and technique, art and politics*. The general objective is to understand how some events and inventions of modern times contributed to the weakening of narrative art, such as the stagnation of the process of transmission of experiences (which represented the impossibility of continuity of traditional narratives, especially among people from the countryside, who, starting from industrial development, began to move to urban centers, thus adopting new forms of life), the novel (which began to emphasize the question of individuality, already demarcating one of the characteristic traits of this new era) and journalistic information (which reflects a peculiar aspect of modernity: the preference for the short text, due to the accelerated life process), among others.

Keywords: Modernity. Narrative. Crisis. Information. Romance.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rounnet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Tradução de Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: as aventuras da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

BIOGRAFIA

Fábio Coimbra

Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão e Mestre em Cultura e Sociedade pela mesma IES. Atualmente é professor Substituto no Instituto Federal do Maranhão. E-mail: antaresf84@yahoo.com.br

UM OLHAR À TORRE, À IMENSIDADE DO ESPAÇO E À REVOADA DE ANDORINHAS: um estudo do poema *As Andorinhas na Torre* sob o enfoque do imaginário

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Luiza Liene Bressan

RESUMO

O poema *As andorinhas da Torre*, de Waldemar Mazzurana, foi escrito em alusão ao centenário da cidade de Orleans, sul do estado de Santa Catarina. Na poesia, as andorinhas alçam voo a partir da torre da igreja matriz da cidade e vão visitando os vilarejos e exaltando os habitantes, especialmente as famílias fundadoras e suas práticas simbólicas e culturais. O poema é uma produção alusiva ao centenário do município. Assim, o propósito do presente artigo é discutir a imagem poética através dos simbolismos do ar, das andorinhas e da torre que formam o imaginário do espaço, da localidade, do pertencimento e do desbravamento. A análise está embasada na perspectiva teórico-metodológica do imaginário (BACHELARD, 1985, 1989, 1990; DURAND, 1993, 1996, 2001, 2012).

Palavras-chave: Poética. Elemento ar. Imaginário.

1 INTRODUÇÃO

O imaginário traz consigo uma teia de relações, pois, conforme definido por Durand (2012), é um escopo teórico que se situa entre saberes. Poder-se-ia dizer que atravessa diversos conjuntos de conhecimento, que se apresentam além de uma fronteira disciplinar, abarcando a interdisciplinaridade e, porque não dizer, a transdisciplinaridade tão cara na teoria da complexidade de Morin (2006)¹.

As características contemporâneas de uma sociologia do imaginário apontam para algumas funções sociais, entre as quais nos cabe citar quatro: antropofisiológica, regulação humana diante da incompreensão, criatividade individual ou social e de comunhão social. A primeira diz respeito à necessidade de devaneio, a segunda atua colocando em cena os mitos, ritos, sonhos a fim de dispor de atitudes imaginativas frente às incompreensões, como a morte, por exemplo. A criatividade permite a imaginação, relativizando a percepção do real e a comunhão, favorece os sistemas de representação e memória coletiva (LEGROS *et al*, 2007, p. 12). As figuras de sedução e encantamento são construções imaginárias que nos dão a medida, a noção e a preocupação de estar no mundo.

Por esta característica do devaneio poético, estudar textos literários, a partir do imaginário (DURAND, 1993; 1996; 2001; 2012) e da fenomenologia dos elementos de Bachelard (1985; 1989; 1990), é um terreno propício para se compreender a expressão das imagens literárias suscitadas na

¹ Ainda que ciente da incompletude e incerteza do pensamento, Edgar Morin (2006) propõe articulações entre os campos disciplinares (comumente desmembrados pelo pensamento disjuntivo), aspirando a um conhecimento multi-dimensional.

rede de significados inerentes a esses textos. A imagem que se forma pela obra artística é constelada por um conjunto de imagens outras que formam o imaginário humano. Alertam Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 30-31) que o símbolo faz a mediação de uma realidade formulada, compreendida e expressa pelo imaginário, pois “[...] a realidade não é, para o homem, uma experiência imediata, mas presa aos vários fios que tecem o universo simbólico no qual está inserido e que o determina, que é configurado pelo homem e o configura [...]”. Já que “[...] a imagem possui o atributo básico de mobilizar nossos afetos, memória, percepções, nos exigindo formas de acompanhar seu movimento [...]” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 30-31).

Assim, há inúmeras formas de se abordar a relação homem e natureza, como faz Mazzurana², o autor do poema *Andorinhas na Torre*, construindo por meio do voo do pássaro um percurso que cobre o território de um município no sul de Santa Catarina, cuja ocupação se deu a partir das últimas décadas do século XIX por imigrantes europeus, em sua maioria formada por italianos. O poema parece apresentar uma cartografia simbólica da construção desta coletividade: o município de Orleans. O canto poético brota, como expressa Mello (2002, p. 56), “exprimindo todo o potencial emotivo da linguagem, na qual o ritmo e as imagens simbólicas se unem para revelar alguma coisa do homem ao homem”.

Ao se estudar o fenômeno literário pela perspectiva da teoria do imaginário, é possível pensar um mundo composto por dualidades, pois a própria teoria traz em seus regimes de imagem esta possibilidade, como veremos mais profundamente adiante. O regime diurno existe em complemento ao noturno. Aquele, o das antíteses, tais como o bem e o mal, o homem e a mulher e os fatos inexoráveis, que fazem parte de nossa existência, que são a vida e a morte. Já o noturno, é o regime do apaziguamento, do apagamento das diferenças. Há duas faces em tudo que existe e o ser também se constitui dessa dualidade, em um jogo incessante de trocas simbólicas, entre os polos subjetivo e social, a que Durand (2012) denominou trajeto antropológico.

Ao reconstruir o trajeto das famílias de imigrantes que povoaram as várias comunidades do município de Orleans, no sul de Santa Catarina, Mazzurana reconstrói poeticamente o percurso dos pioneiros na ocupação das terras, exaltando-os como heróis desbravadores das terras inóspitas e circundadas pela Serra Geral. Castoriadis (*apud* LEGROS *et al*, 2007, p. 208) afirma que a sociedade somente existe “procurando um sentido”, ou seja, ao se instituir e ser instituída, pois “a história não é ordenada pela racionalidade, mesmo se ela for concebida por finalidades que a dirigem; ela não é, portanto, ‘real’, mas construída a partir de sentidos imaginários”.

Assim, o poema a ser analisado, no seu dito e no não dito, constrói e reconstrói, a partir do imaginário, a história de homens e mulheres, precursores da formação do município. Portanto, todos os seus sentimentos e comportamentos, assim como os fenômenos não explicáveis, como a vida e a morte, alçam voos nas asas das andorinhas do poema e, mesmo quando as palavras não são bastantes para dizer, revelam-se por meio da simbologia criada pela imaginação, depositada no imaginário. Nesse sentido, pode-se dizer que:

² O fazer literário de Mazzurana é diverso, já que o autor participa de inúmeras atividades ligadas à cultura da região, e podemos observar uma recorrência temática na presença da etnia italiana no sul de Santa Catarina. Ainda sobre o mesmo tema, já publicou: Rio Maior, Traços Culturais e Transformações de Um grupo de Imigrantes Italianos no Sul de Santa Catarina, Stórie de Brenta (Contos escritos em dialeto italiano) e Contistórias de Dois Mundos. O poema *Andorinhas na Torre* é alusivo ao centenário de emancipação político-administrativa de Orleans, Santa Catarina.

Um texto, ao ser produzido, interessa primeiro ao seu produtor como objeto portador de um sentido existencial, antes de ser um objeto comunicacional ou social, veiculador de informações atinentes a um contexto sociocultural. Um texto, mesmo produzido de forma sumária, mesmo trazendo sérios erros do ponto de vista gramatical e da coerência textual, mesmo pobre do ponto de vista narrativo e discursivo, carrega consigo uma carga simbólica que não pode ser ignorada e que precisa ser resgatada para que o ato de escrever e de ler adquira sua significação plena. (BATISTA, 1997, p. 211).

Logo, tendo como base teórica os estudos do imaginário em Bachelard e Durand, será utilizada a hermenêutica simbólica na leitura do poema *As andorinhas da Torre* para analisar a imagem poética por meio dos simbolismos do ar, das andorinhas e da torre, que formam o imaginário do espaço, da localidade, do pertencimento e do desbravamento.

2 O IMAGINÁRIO E A POTÊNCIA POÉTICA

A teoria do imaginário desenvolvida por Durand (2012) e a dinâmica das imagens podem ser expressas pela simbologia que emana de símbolos representados, também, por animais, no caso desta análise, as andorinhas. O imaginário concebido pelo autor tem raízes nos estudos de Jung sobre o inconsciente coletivo, espécie de material não palpável que se perpetua na humanidade. Uma energia pouco definível se confrontada com a ciência cartesiana.

Durand (2012) diz que o imaginário constitui a matéria-prima do espírito, o esforço do ser para levantar, ainda que de forma fugaz, a esperança contra a finitude da vida, manifestando-se como atividade que reinventa o mundo, como imaginação criadora. Essa, muito além de simples faculdade de formar imagens, é dinamismo organizador da representação: ao deformar os estímulos fornecidos pela percepção, a imaginação consiste em dinamismo reformador das sensações.

Tal como também discutiu Bachelard, ao pensar os devaneios criadores, especialmente potencializados e materializados por meio dos quatro elementos primordiais: água, ar, terra e fogo, essas imagens apresentam-se como “[...] sentimentos humanos primitivos, realidades orgânicas primordiais e temperamentos oníricos fundamentais [...]” (PERES, 2014, p. 17). A obra de arte tem um fundo arquetípico, em que há certas “prontidões potencialmente vivas”, latentes. Caracterizam-se como substâncias elementares que alimentam a criatividade do artista.

O devaneio, para Bachelard, não vem do ato de pensar, imaginar coisas vãs. Ao contrário, por meio da escrita, podem-se unir as “[...] alegrias da evasão e a presença de um pensamento que emerge das sombras para a superfície [...]” (PERES, 2014, p. 20). São, pois, esses elementos que estruturam a imaginação poética, ao que Freitas (2006, p. 42) chamou de “alquimização do devaneio poético”. O próprio Bachelard (2001, p. 8), ao apresentar sua metafísica das imagens materiais, afirma que “[...] um elemento material é o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante [...]”. Legros *et al* (2007, p. 233) afirmam, ao abrir um capítulo sobre ficção e imaginário, que “[...] a imaginação nos leva, permanentemente, a recriar o mundo a nossa imagem, mas amplificando-a, deformando-a, tornando-a imaginária. Nossos sonhos, nossas histórias, nossas imagens são as manifestações deste ato primeiro e vital [...]”. A ação imaginante proposta pelo ar leva a outros voos. O duplo sentido, vindo da leveza e ligeireza, provoca alívio e alegria.

As imagens podem realizar irrealidades. O voo revela. “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador [...]” (BACHELARD, 1990, p. 5), movimento permitido pelo ar. O voo que conta, reconta uma história. O voo que traz uma narrativa e comemora o centenário, fazendo alusão aos seus desbravadores. A vida é química e a imaginação materializa-se.

A imaginação material, como faculdade de formar imagens que transcendem a realidade, pode permitir ao homem a ultrapassagem da sua própria condição humana. Busca, também, a profundidade, a intimidade substancial que dá a vida e movimento à realidade metafórica. É todo um mundo subjacente e, portanto, inconsciente, volumoso, em perpétuo movimento que existe, nutrindo organicamente o universo político. (PERES, 2014, p. 25).

Na continuidade dos estudos sobre o imaginário, a partir das construções de Bachelard e Durand, aparecem as reflexões de Maffesoli (2001, p.76), para quem o imaginário “[...] é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual [...]”.

Cabe, também, dizer que investir numa análise do poema de Mazzurana, a partir dos pressupostos teóricos do imaginário, requer que se entenda o campo da literatura como uma linguagem aberta, polissêmica e polifônica, marcada pelas possibilidades imaginárias como potência capaz de dar sentido ao real.

Assim, para empreender uma análise literária, é necessário desdobrar os sentidos, deixando vir à tona, acima de sua primeira linguagem, uma segunda, isto é, uma coerência dos signos que se interpenetram, construindo um percurso poético que, em seus versos, encadeiam-se muitos sentidos e muitos falares.

Como já se mencionou, um dos conceitos base na perspectiva durandiana é o de trajeto antropológico, “[...] que situa a produção de imagens em um percurso que vai desde o biológico até o sociocultural, de tal modo que o imaginário pode ser estudado em qualquer ponto dessa trajetória [...]” (DURAND, 2012, p. 41).

Durand (2001, p. 40) nos apresenta sua teoria baseada nas *estruturas do imaginário*, ancorada na perspectiva de que “todo o imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis”, sendo que estas estariam “[...] limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heroico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador) [...]”. Para o autor, tais estruturas estão hospedadas em dois regimes de imagem: o diurno e o noturno. O regime diurno de imagens está relacionado à verticalidade. Turchi (2003, p. 27) assim o comenta: “O diurno, estruturado pela dominante postural, concerne à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e da purificação.” Sendo assim, esse regime comporta todos os símbolos da ascensão, aqueles que levam e que direcionam ao alto. Esses símbolos se voltam para a espiritualidade, para a transcendência. Em relação aos ligados a esse regime, Pitta (2005) assim os divide:

- a) símbolos da verticalidade se relacionam às práticas religiosas, às transfigurações. Neste caso, as elevações, os montes e as escadas para se chegar aos templos são símbolos representativos da verticalidade.

- b) símbolos com asa e angelismo se reportam ao voo e carregam simbologias pouco relacionadas à espécie biológica, como é caso da pomba, símbolo da paz, a águia, da sabedoria. A asa é um símbolo de transcender rumo à superioridade. Assim, se pode dizer que há um isomorfismo entre asa, elevação, flecha, luz, vida em plenitude.
- c) símbolos da soberania uraniana, cujo representante mais significativo é o astro rei, o grande deus uraniano, o pai (relação de potência e virilidade) que tem poder de julgamento do certo e do errado.
- d) símbolos do chefe, que corresponde à cabeça, centro e princípio vital. Em muitas culturas, os cornos e o troféu são formas de aumentar o crânio, sítio de poder.

Opondo-se ao regime diurno, cujas forças são antagônicas e uma prevalece sobre a outra, o noturno constitui-se de forças unificadoras e harmonizantes (PITTA, 2005). Essas forças são harmonizadas de duas formas diferentes que correspondem às duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Nesse regime, a queda heroica se transforma em descida e o abismo, em receptáculo. Assim, ascender ao poder não é o objetivo maior, e sim, descer à procura do conhecimento. “O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo [...]” (DURAND, 2012, p. 197).

O imaginário possui uma estrutura mística, compreendida, aqui, no sentido durandiano, cuja significação é a “construção de uma harmonia”, na qual se conjugam uma vontade de união e certo gosto pela secreta intimidade (PITTA, 2005). Para que o objetivo da harmonização seja alcançado, Durand (2012) arrola símbolos cuja significação minimiza as expressões mais duras e chocantes. Assim, o estudioso do imaginário explicita os símbolos de inversão, constituídos pela *expressão do eufemismo* que abranda o conteúdo angustiante, trazendo certo alívio às dores universais por se caracterizar pela ambiguidade e pelo sentido plural, o qual alimenta e fecunda a palavra. (PITTA, 2005).

Ainda, ao estudar os símbolos de inversão, Durand (2012) se reporta ao *encaixamento e redobrimento*, que recriam imagens de *engolimento* do outro para apropriação de essências. Cita, como um dos exemplos, o caso das bonecas russas em que a maior contém as menores. Outro símbolo de inversão é o *hino à noite*, entendida com o avesso do dia, divinizada, hora do encontro, da reunião. É a noite na qual as águas se banham de lua, adquirindo a cor prata, simbolizando o feminino, a fecundidade. Outro símbolo de inversão é “*a mater e matéria*”, representando as grandes mães aquáticas, cuja simbologia dos longos cabelos aludem ao aquático e ao telúrico como se “as águas fossem as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens”.

No regime noturno também há a estrutura sintética do imaginário em que o tempo é positivo, compreendendo-o como o movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do mesmo. Na estrutura do imaginário estão agrupados os símbolos cíclicos, relacionados a fenômenos naturais e/ou culturais, como é o caso *do ciclo lunar* que organiza, em função de suas fases, o tempo em diversas culturas. Compõe, ainda, os símbolos cíclicos a *espiral*, relacionada ao permanente movimento e que sugere o equilíbrio dos contrários. A simbologia da *serpente (ofidiano)* também traz em sua essência a ideia do tempo, pois três são as dimensões significativas, a saber: transformação temporal pela troca de pele; a da representação do ciclo por meio do uroboros (a serpente mordendo a própria cauda) e o aspecto fálico, relacionado à maestria nas águas e à fecundidade.

Assim se apresentam os regimes da imagem propostos por Durand (2012). Neste estudo, privilegia-se o regime diurno das imagens, os símbolos ligados ao cetro e ao gládio. As imagens do regime

diurno estão diretamente ligadas à dominante postural, ou seja, aos símbolos antitéticos ligados à luminosidade, ascensão, aos símbolos dinâmicos e aos de força.

3 A ASA E A POTÊNCIA POÉTICA DO VOAR

De acordo com Ferreira-Santos e Almeida (2012), é a partir dos processos simbólicos que se expressa o imaginário. Assim sendo, as imagens evocadas pelas andorinhas e suas asas potencializam a imagem poética do texto em análise, formando uma constelação que possibilita interpretação e compreensão de sentidos, pois, “[...] no simbolismo mais generalizado, as asas são espiritualidade, imaginação, pensamento [...]” (CIRLOT, 1884, p. 103). E se o elemento alado expressa a espiritualidade, também pelo viés do imaginário, é símbolo de ascensão, de verticalidade.

No poema em análise, as andorinhas se apresentam como imagem que glorifica a terra das colinas, como é conhecido o município de Orleans. Como ensina Bachelard (1985, p.183), “a poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve haver uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos”. “Dessa forma, no texto, as andorinhas partem da torre da igreja matriz, local mítico, de elevação, de sublimação. É das alturas que miram todas as comunidades que compõem o município. É de lá que descrevem os vales e as montanhas presentes na paisagem. É deste lugar simbólico que, em revoadas, avistam as famílias que se inscreveram na memória local como pioneiras nas terras do conde. Diz o poeta (MAZZURANA, 2014, p. 20):

As andorinhas da torre
São poetas a cantar
Esta terra tão bonita
Entre a serra e o mar
A voar sobre Orleans
Na alegria do seu bailado
Elas pedem insistentes
A este povo abençoado
Que venere seu presente
Seu futuro e seu passado

Bachelard, em *O Ar e os Sonhos* (2001), apresenta uma ação imaginante, aberta em permanente mobilidade criativa. A imaginação pode deformar as imagens fornecidas pela percepção e libertando-as das primeiras impressões e é capaz de alterar substancialmente suas formas. Imaginação sedutora, fecunda e vitalizante. Palavras que inauguram novos voos psíquicos. Desejos de alteridade, de duplo sentido. A imanência do imaginário a realizar-se. Convite à viagem. Trajeto que conduz aos domínios imaginativos das profecias e utopias. Os versos iniciais apresentam o enredo, localizam a cidade, seu povo e sua história. A narrativa e seus símbolos expressam a articulação do presente e do passado. O poema é uma exaltação à existência da coletividade, seu tempo, seu lugar e todos os fazeres de transformação.

Escreveu Bachelard (2001, p. 5): “[...] cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador [...]”. O dina-

mesmo do elemento ar põe em contato com a transformação. A poesia transcende o pensamento. Há metáforas em abundância que produzem imagens fascinantes capazes de realizar o irreal. A revelação se dá no dinamismo das imagens etéreas, evocadas pelo elemento ar, que é libertador, produzindo alívio e alegrias por meio de sua leveza e ligeireza. A palavra é potencializadora, amplifica os sentidos em direção ao alto ou para baixo, a queda moral. O ar, para Bachelard (2001), é o elemento que, na linguagem, atua diretamente ligado à imaginação poética. O voo é materializado pelo ar.

O ar, as asas em voo e as andorinhas são elementos simbólicos que tecem a poesia em poema. “O simbolismo da andorinha está associado à renovação primaveril [...]” (RONECKER, 1997, p.143) e essa é uma das analogias possíveis sobre o poema em análise, pois as andorinhas da torre de Mazzurana são também anunciadoras de novas primaveras para Orleans, a cidade centenária. Como ensina Ronecker (1997, p.143), “[...] por toda parte a andorinha é ligada ao simbolismo da fecundidade, da alternância e da renovação [...]”.

O autor afirma que, na China,

[...] o ritmo sazonal das migrações das andorinhas é associado à alternância dos ciclos *yin-yang* e é acompanhado de uma metamorfose: ela se refugia na água (*yin*, inverno), onde, segundo Lie-tseu, se muda em molusco e, depois, volta a andorinha, acompanhando o movimento ascendente do Sol (*yang*, verão). (RONECKER, 1997, p. 147).

Movimento semelhante de transformação pode ser visto no poema, pois, ao deixarem a torre da igreja, situada no centro da cidade, as mensageiras andorinhas revisitam todos os recantos do território do município, retornando ao lugar de onde partiram, energizadas pelas forças dos imigrantes, tantos quantos auxiliaram na construção das terras do conde³.

No referido trajeto (antropológico também), como símbolos que traduzem a amizade, de acordo com povos mais antigos, as andorinhas se configuram como seres de sentidos breves, pois suas aparições são rápidas e de curta duração. E, considerando que o poema foi produzido em homenagem aos 100 anos de emancipação política e administrativa, também esse momento comemorativo é fugaz. No entanto, como as andorinhas que retornam regularmente para ocupar os mesmos ninhos, as memórias expressas na construção poética servirão para que, no tempo espaço do futuro, seja revisitada a torre que abriga as andorinhas alvissareiras, grávidas de futuro promissor, homenageando o devir.

O texto literário de Mazzurana permite alçar voos pela descrição que faz das andorinhas que percorrem o território centenário de Orleans (SC) e se personificam, adotando os sobrenomes dos imigrantes italianos, heroicizados no poema em estudo, à procura da terra prometida (mítica). Tais considerações podem ser constatadas nos versos a seguir, em que as andorinhas visitam a comunidade de Rio Pinheiros:

3 O imperador D. Pedro II e a imperatriz Tereza Cristina, por ocasião do casamento da Princesa Isabel e do Conde d’Eu em 1864, instituíram, como dote, 98 léguas de terras. Após visita de comitiva de engenheiros, pelas características da região, optou-se pelo vale do Rio Tubarão, visando os minérios e planos de construção da ferrovia. Posteriormente, “ao visitar o local, canteiro de obras da estrada de ferro, declarou o Conde d’Eu: ‘Aqui nascerá uma cidade com o nome de Orleans’. O nome foi uma homenagem a sua própria família da nobreza de França. Essa escolha e localização determinou a tomada de grandes providências, já em 1885, com a abertura de ruas, venda dos primeiros lotes e construção da Capela nas imediações da estrada de ferro” (PMO, disponível em <<http://orleans.sc.gov.br/2013/>>. Acesso em: out. 2016).

Acolhendo os italianos
Rio Pinheiros foi assim
Um exemplo de progresso,
De um brio que não tem fim
E o imigrante neste vale
Fez da terra trampolim
Construiu escola e igreja
Da morada fez jardim
No interior da densa mata
Cantou salmos em latim.

(MAZZURANA, 2014, p.36).

O excerto acima confirma as reflexões de Bachelard (*apud* FREITAS, 2006, p.51), em concordância à análise em curso, na qual também se considera que, “[...] a imagem literária é um universo imagético híbrido entre a pregnância cultural (imperativo sócio-cultural) e a ressonância da subjetividade materialista do poeta (imperativo materialista tetra elementar) [...]”.

O mito da busca não se limita apenas à literatura em geral, às buscas artísticas, mas se refere também a diversas circunstâncias, objetivos e feitos realizados por um herói, pois:

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. [...] Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha em direção a algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atende aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. (CAMPBELL, 1990, p. 137).

A imagem evocada pelas andorinhas da torre não é um rascunho do conceito das teorias racionalistas. Nesse campo epistemológico de estudos, o conceito é que acaba sendo rascunho pela força da imagem. “[...] a imagem possui o atributo básico de mobilizar nossos afetos, memória, percepções, nos exigindo formas de acompanhar seu movimento [...]” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 31).

Outro aspecto relevante está ligado à simbologia das andorinhas, eleitas, no poema, como mensageiras do centenário da emancipação do município e que carregam a ideia de migração, ou seja, partem no inverno, mas asseguram o seu retorno no verão. É um símbolo do eterno retorno, das situações cíclicas cujo final se sabe desde o início, posto que são repetitivas. Ao concluírem seu voo, cheias de esperança, retornam ao seu recanto, à torre, como expressa Mazzurana (2014, p. 93):

Finalmente as andorinhas
Já cansadas retomaram
O caminho para a torre
E seus ninhos procuram
Recordando seu projeto
E o trajeto percorrido
Dialogam com miragens

De um futuro destemido
Depois sonham com a paz
É o descanso merecido

A simbologia do eterno retorno é recorrente em todo o poema, pois o pensamento simbólico:

[...] não é uma área exclusiva da criança, do poeta, do desequilibrado; ele é consubstancial ao ser humano, precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, o seu estudo nos permite conhecer o homem, o homem simplesmente. (ELIADE, 1996, p. 8-9).

A torre também expressa o regime diurno da imagem, “[...] estruturado pela dominante postural, concerne à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e da purificação [...]” (TURCHI, 2003, p. 27). Sendo assim, comporta todos os símbolos da ascensão, aqueles que nos elevam e que nos direcionam ao alto. Esses símbolos se voltam para a espiritualidade, para a transcendência. Nos versos de Mazzurana (2014, p. 30), se pode comprovar tal expressão de conquista, bravura, altivez:

E no ano em que os escravos
Conquistaram liberdade
Orleans foi elevada
A distrito da Piedade
Na verdade criou asas
Foi viver lá nas alturas
E sedenta foi beber
Ousadia, Literatura,
Pois aos dignos é que é dado
Braço forte com brandura.

A ideia do eterno retorno, como bem esclarecem Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.72), “é fundamental para a compreensão de imagens e sentidos que povoam a cultura humana, de acordo com a perspectiva da Antropologia do Imaginário”. Os autores ainda explicam que a formulação de sentidos, de imagens, de símbolos não é ilimitada nem progressiva. Em outras palavras, apesar de roupagens diversas apresentadas pelas culturas, em sua essência, mantém as bases de produção de símbolos, sentidos e imagens, perceptíveis pelas estruturas de sensibilidade (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012).

Nesse sentido, a invariância antropológica assegura que há uma base comum que une os seres humanos, ainda que sejamos pessoas singulares, únicas. Assim, “[...] o universo simbólico, arquetípico é limitado, portanto retorna eternamente na dinâmica do imaginário, subsistindo nas aparentes diferenças [...]” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 72).

Dessa forma, o instante poético, de acordo com Bachelard (1985, p. 184) é, pois, necessariamente complexo: “[...] emociona, prova – convida, consola -, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários”. No poema em estudo, esses movimen-

tos contrários de ir e vir comungam a harmonia que as andorinhas carregam ao deixar a torre e a ela retornarem depois do voo pelas paisagens. Ao alçar voos é que encontram os sonhos memoráveis dos primeiros habitantes. O desbravamento é entoado: a lua pela sobrevivência, relações com a floresta, lidas com a terra e os animais⁴. Apresenta Mazzurana (2014, p. 25):

Encarando a natureza
 No convívio teve alento
 O palmito assou na brasa
 Na caçada achou sustento
 Fez do tempo um aliado,
 Da floresta, um celeiro,
 Com trabalho redobrado
 E um alvo bem certo
 Tem boi forte no arado
 Porco gordo no chiqueiro.

As andorinhas de Mazzurana retornam à torre e, na manhã seguinte, percorreram outro trajeto, encontrando as marcas da terra centenária cantada pelo poeta “[...] e assim como a lua ou as estações do ano, o homem e suas produções simbólicas são re-arranjos do mesmo - invariância antropológica [...]” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 73). Ao alçar voo, potência poética da narrativa, da história, da emoção partilhada e da conquista da terra que se formou pelo trabalho de sua gente, a andorinha se apresenta levando o leitor em sobrevoo, tudo aquilo que quer registrar. O ar, elemento de materialização poética, organiza hábitos e conquistas reconhecíveis pelas pessoas daquela terra, mas que também querem dar a conhecer as suas conquistas.

O ar permite o devaneio. Há sempre um porvir de uma história que não se encerra. As conquistas alcançadas devem ser entoadas, mas deixam a promessa de novas lições. O ar permite a mobilidade, oferece mobilidade de devaneio ao poeta. A imagem do lugar que se formou (e como foi este processo) se dá pela formação da própria imagem no imaginário social, como pela mobilidade possível por meio do voo da andorinha, que percorre e nomeia os lugares e os heróis dessa construção.

Bachelard (2001) esclarece que a escolha da imagem inicial é definitiva para o convite à viagem, a viagem poética do devaneio. As andorinhas, no poema de Mazzurana, levam a conhecer Orleans. O texto traz movimento entre poesia, história e memória. A asa, para Bachelard (2001, p. 27), quando utilizada como símbolo do devaneio poético, traz uma tentativa de racionalização, explicatura. É o processo de construção histórico, ante o centenário, que é potencializado poeticamente. Tem-se, assim, objetivada sua ação tendo como elemento de imaginação poética o ar, a imaginação dinâmica do movimento.

4 POR OUTROS SOBREVOOS

Empreender uma análise literária desse poema, a partir dos pressupostos teóricos metodológicos do imaginário, propostos por Bachelard (2001) e Durand (2012), significa buscar os elementos que se

⁴ Em outro estudo, analisou-se a obra *Operários de Primeira Hora*, prosa de Mazzurana, discutindo como se construiu, na narrativa, um imaginário de conquistas heroicas do imigrante italiano no sul de Santa Catarina, um fazer literário heroico, estabelecido pelo trabalho braçal incessante que traria a libertação ao se encontrar a sonhada cocanha (MORAES; BRESSAN, 2016).

constituem na certeza de que o ser humano é um animal naturalmente cultural e simbólico, produtor de significações e de imaginários, pois são essas produções imaginárias que o impulsionam a ações e à superação coletiva dos medos, à partilha entusiasta de vitórias.

O estudo do imaginário, tal como diz Durand (2012), permite que se compreenda os dinamismos que regulam a vida social e a forma como se manifesta na cultura. O imaginário é um capital inconsciente dos gestos dos *sapiens*, mas é também o conjunto de imagens e das relações que elas estabelecem que constituem o capital pensado do *homo sapiens*. Assim, as andorinhas que revoam a Orleans centenária constituem-se como um universo de configurações simbólicas e de organização durante o processo de construção de cada comunidade imaginal que compõe o município. Estão, pois, inerentes às ações, o modo de pensar e de sentir de indivíduos, culturas e sociedades. Como afirma Silva (2017, p.11), “[...] o sentido só se dá no imaginário. O excedente é uma falta. Uma falta no que faz sentido [...]”. Refletindo sobre as andorinhas do poema, compreende-se que seus voos para além da torre somente fazem sentido no/pelo imaginário e que essa falta, ainda que temporária, recupera seu sentido no retorno à torre, refazendo, metaforicamente, a trajetória ancestral dos fundadores da cidade.

Turchi (2004, p. 60), ao estudar a poesia que se manifesta em poemas (estruturas), afirma que aquela, para penetrar na alma do mundo, “[...] dobra-se, duplica-se, encadeia-se [...]”. São nesses desdobramentos, duplicações e encadeamentos que as andorinhas de Mazzurana alçam voo, buscando um imaginário primordial e buscando a simultaneidade das imagens produzidas no intervalo em que percorrem as comunidades da cidade centenária.

Conforme Turchi (2004, p. 60):

Esse movimento de significações, para o qual não interessam as situações subjetivas, diferencia o lírico dos outros gêneros literários que, embora sejam também significação, não o são em estado puro, como processo interno. É no mais íntimo que o ego vai buscar o nascimento da gênese de uma significação, com a força da linguagem primeira, do verbo. O lírico é a emoção do pensamento que compreende e significa um novo sentido, em palavras ainda mais quentes do mistério da ação interior, despojadas de outras camadas materiais. No lírico, a consciência quer realizar o duplo movimento de revelar o mundo, revelando-se a si própria como reveladora do mundo.

As andorinhas do poema são carregadas de significações outras que vão revelando as famílias pioneiras na ocupação do espaço e nessa metáfora leve, que se constitui num voo panorâmico sobre as paisagens das encostas da Serra Geral, (re)velam a terra marcada por colinas e depressões, compondo um poema recoberto de múltiplas interpretações. A expressão de seu voo é também a dos primeiros ocupantes que construíram, sob a regência da torre da igreja (que pode ser compreendida como manifestação de fé e resistência às agruras da vida longe da pátria-mãe), a saga de sobrevivência dos pioneiros frente a desafiante e bela natureza que se lhe apresentava então.

Marcante característica do poema são as lembranças, umas fixas, pegajosas, pregadas na memória como lesmas. Outras são flutuantes como as asas das andorinhas a planar pelos horizontes cantados pelo poeta. Há, nos versos, lembranças que aparecem e desaparecem velozes como as aves em seu movimento migratório. As lembranças ganham um contorno de eterno retorno à vida que se estabeleceu há um século e às modificações impostas pelo espaço-tempo.

O voo das andorinhas permite que o leitor se debruce sobre a história de uma cidade, tecer uma narrativa. A combinação poesia e história torna-se imagens. São contadas (e cantadas) experiências da

criação de uma nova cidade em cenas que habitam a memória e a representação do povo orleanense nesse período histórico. Quais são as imagens desta cidade? As terras que foram dote de uma princesa constituem imagem no imaginário coletivo local e regional. Os cenários e seus atores, que fizeram suas vidas e a vida da cidade, constroem-se, poeticamente, como história. O passado é trazido à presença. Transposição poética da realidade, movimento de sobrevoo pela história: o ar volatiza o que é fixo. Ganha movimento nas asas das andorinhas que, em revoada, do alto de uma torre, coloca em cena a imensidade de um povo e de seu espaço.

Por fim, cabe dizer que o poema, em seus 2660 versos heptassilábicos rimados, constitui-se de uma riqueza imagética que não se esgota com este estudo. Acredita-se que este breve ensaio é o primeiro sopro de análise sobre o poema e que outros voos interpretativos se façam para que se amplie a compreensão da tessitura das 266 décimas, cujo estilo criativo, bucólico, inteligente é próprio do autor aqui estudado.

A LOOK TO THE TOWER, THE IMMENSITY OF SPACE AND SWALLOWS FLIGHT: A STUDY OF POEM IN THE SWALLOWS TOWER UNDER FOCUS IMAGINARY

ABSTRACT

The poem *The Tower Swallows*, by Waldemar Mazzurana, was written in reference to the centenary of the city of Orleans, south of the state of Santa Catarina. In his poetry, the swallows take flight from the tower of the main church of the city and will visit the villages and exalting the inhabitants, especially the founding families and their symbolic and cultural practices. The poem is a production allusive to the centenary of the municipality. So our purpose is to discuss the poetic image through the air symbolisms, swallows and the tower forming the imaginary space of the locality, the belonging and clearing. The analysis is based on the theoretical-methodological perspective of the imaginary (BACHELARD, 1985, 1989, 1990; DURAND, 1993, 1996, 2001, 2012).

Keywords: Poetics. Element air. Imaginary.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro. **As Primaveras** (1859). São Paulo: Livraria Editora Martins S/A e Instituto Nacional do Livro, 1972. (Reeditado pela Livraria Editora Martins S/A e Instituto Nacional do Livro).
- AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: Magia do imaginário**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de Sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BATISTA, Angelina. Contribuições da Antropologia do imaginário para uma pedagogia da leitura. 1997. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da USP, São Paulo, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. **Campos do Imaginário: Textos reunidos por Danièle Chauvin**. Grenoble: Ellug, 1996.
- _____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.
- FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. **Educação e Filosofia**. Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006.
- MAZZURANA, Valdemar Muraro. **As Andorinhas da Torre**. Orleans, SC: Ed. do Autor, 2014.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- MORAES, H. J. P.; BRESSAN, L. L. Entre a conquista e o repouso: o elemento terra como imaginação poética em uma narrativa sobre imigrantes italianos. **Fólio, Revista de Letras, Vitória da Conquista, BA**, v. 8, n. 1, p. 473-491, jan./jun. 2016.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

PERES, Lúcia Maria Vaz. A imaginação material de Gaston Bachelard e os quatro elementos como ciclos da vida: um viés de análise de um filme. In: ALVES, Fábio Lopes. *et al.* **Diálogos com o imaginário**. Curitiba: CRV, 2014.

RONECKER, Jean Paul. **O simbolismo animal**: Mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclores, imaginário. São Paulo: Paulus, 1997.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e Descobrimento**: O que é o Imaginário? (A hipótese do excedente de significação). Porto Alegre: Sulina, 2017.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.