

REVISTA DO  
CENTRO DE  
PESQUISA E  
FORMAÇÃO

n.11

dezembro/2020

sesc

**SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO**  
**Administração Regional no Estado de São Paulo**

**PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL**

Abram Szajman

**DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL**

Danilo Santos de Miranda

**SUPERINTENDENTES**

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

**GERENTES**

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

ARTES GRÁFICAS Hércio Magalhães

**REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO**

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORAS Emily Fonseca de Souza e Sabrina da Paixão Brésio

REVISÃO Sérgio Molina

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Luciano Urizzi

**EQUIPE SESC**

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

---

**[sescsp.org.br/revistacpf](http://sescsp.org.br/revistacpf)**



## 4 APRESENTAÇÃO

---

5 Danilo Santos de Miranda

## 9 DOSSIÊ: POESIA PARA LER O MUNDO

---

10 Poesia e performance

**Beatriz Azevedo**

27 Poeminhas: o efêmero e o instantâneo

**Carlos Vogt**

48 A canção popular contemporânea brasileira: um patrimônio discursivo sintomático

**Sylvia Helena Cyntrão**

71 Poetas de rua: a via literária na via urbana

**Daniel Viana**

91 Abū-Nuwās, o poeta libertino das *Mil e uma noites*

**Alexandre Facuri Chareti**

113 Nove musas mortais: as poetas da Grécia antiga

**Giuliana Ragusa**

137 *Cadernos negros* e poesia afro-brasileira em evidência

**Patricia Anunciada de Oliveira**

158 Sobre corpos que importam: a poesia de autoria feminina em campo político e ideológico

**Antonio de Pádua Dias da Silva**

175 Elas editam: mulheres do livro e da poesia no Brasil contemporâneo

**Ana Elisa Ribeiro**

193 Prazeres com palavras

**Natália Nollí Sasso**

## 211 ARTIGOS

---

212 Esporte e Jogos Olímpicos: entre utopias e pragmatismos

**Katia Rubio**

228 O Brasil não merece o Brasil? Impasses do pensamento social brasileiro e o paradoxo de *Raízes do Brasil*

**João Cezar de Castro Rocha**

245 Palavras-chave da educação especial e da educação inclusiva: ressignificações

**Marcos Cezar de Freitas**

264 Clonagem e pirataria nos primórdios dos videogames no Brasil

**Emmanoel Ferreira**

279 A exibição de cinema na Coreia do Sul

**Gabriela Andrietta**

## **294 GESTÃO CULTURAL**

---

295 A política externa dos Institutos Culturais: uma análise da diplomacia cultural sob a dimensão sociológica da cultura

**Isabel Roth, Juliana Barreto**

319 Uma página de cada vez: breve leitura de um Brasil que pouco lê livros

**Carlos De Nicola, Genésio Manoel, Max Santos**

339 Gestão pública da cultura no interior de São Paulo: marcos legais, institucionalidade e participação social

**Darly Prado Gonçalves, Jair Ap. G. Pedrosa, Mário Sérgio Barroso**

## **358 ENTREVISTA**

---

359 Rodrigo Ciriaco

## **374 RESENHAS**

---

375 América Latina: uma história a reencontrar-se

**Afonso Rocha Lacerda**

380 Bibliotecas, bibliotecários e livros: uma pequena trilogia sobre materiais, lugares e atores do conhecimento

**Giulia Crippa**

## **385 FICÇÃO**

---

386 A noite é um lugar terrível pra quem não pode voltar

**Ni Brisant**

Ilustração *Imediar-se*

**Ísis Daou**

## **388 NARRATIVAS VISUAIS**

---

389 A poética da margem pulsa a miragem de outra cidade

**Eder Martins**



APRESENTAÇÃO

## POESIA PARA LER O MUNDO

---

“A poesia é um fato inelutável.” Assim o linguista Roman Jakobson apresenta o que é a poesia num colóquio sobre o tema, em 1973. Mas do que é feita a matéria da poesia? Ritmo, métrica, sonoridade, composição. Também é feita de imagens, de invenção de palavras, de quebra das formas que desenham na página outras concretudes. Ferreira Gullar diz que a poesia é feita de ar, de barulho, do sopro que anima as palavras. Portanto, só existe o poema quando ele alcança olhos humanos, que podem vivificá-lo em sua voz/corpo/som. Falamos em poesia quando observamos uma função de alcance decisivo numa obra literária: a poeticidade. Ela desloca o sentido das palavras de seus lugares, atuando como comportamento transformador e determinante do conjunto de elementos. Ao fazê-lo, produz pensamento.

Neste sentido, o presente dossiê sobre poesia contemporânea visa oferecer aos leitores e leitoras um sucinto panorama acerca do fazer poético e suas potências, a partir de referenciais diversos, concernentes ao conjunto de práticas envolvidas na produção, edição, publicação e circulação da poesia feita em nosso tempo.

Os artigos aqui presentes constituem-se como diálogos iniciais que apontam partes deste todo: desde as relações do poema com as artes performáticas e sonoras; a produção feminina e negra, com seus modos de romper o muro do cânone literário androcêntrico e predominantemente branco; até os movimentos de autopublicação e do fomento editorial independente como via para novos autores e autoras.

Beatriz Azevedo, pesquisadora de pós-doutorado UNICAMP/FAPESP, doutora em Artes e mestre em Literatura Comparada pela USP, além de compositora, poeta e performer, traça as correlações entre poesia e performance a partir de experiências realizadas em diálogo com tradições teóricas e práticas da linguagem poética.

Poeta, linguista e professor emérito da Universidade Estadual de Campinas, Carlos Vogt discute duas formas poéticas, a do poema curto e do poema longo, a partir das influências do movimento modernista, suas oposições e vanguardas formais.

Sylvia Helena Cyntrão, doutora em Literatura pela UnB, com pós-doutorado na PUC-RJ, apresenta uma reflexão acerca da música popular e as inscrições simbólicas presentes em suas letras, que ecoam o *ethos* dos grupos que espelham a assimetria de uma consciência brasileira.

O poeta e pesquisador Daniel Viana traça o circuito dos poetas de rua em São Paulo e os intercâmbios do fazer poético sobre e na cidade.

Alexandre Facuri Chareti, tradutor e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Línguas Estrangeiras e Tradução, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, visita o passado da poesia árabe e apresenta um dos personagens mais interessantes da poesia antiga de língua árabe: Abū-Nuwās. Sua irreverência e temáticas libertinas e do vinho levaram-no a figurar como personagem das *Mil e uma Noites*.

Também na Antiguidade, Giuliana Ragusa, professora doutora de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, se debruça sobre a poesia praticada por mulheres na Grécia Antiga e reflete sobre a variedade de gêneros, temáticas e linguagens exploradas pelas poetisas conhecidas como “as nove musas mortais”.

Patricia Anunciada de Oliveira, escritora, professora e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo, discorre em seu artigo sobre a publicação *Cadernos Negros*, enfocando sua longevidade e impacto na produção poética de autoria negra no Brasil.

Em seu ensaio, Antônio de Pádua Dias da Silva, professor e pesquisador de Estudos de Gênero na Universidade Estadual da Paraíba, centra-se na produção das poetisas Cida Pedrosa e Luiza Romão para tratar da relação do corpo, da sexualidade e do empoderamento feminino.

Ana Elisa Ribeiro, doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais, apresenta um breve panorama das mulheres editoras de poesia e suas editoras independentes como um caminho para a autonomia e livre curadoria editorial.

Natália Nolli Sasso, poeta, performer e programadora cultural no Sesc São Paulo, provoca os sentidos ao evocar a poesia erótica e sua relação entre os grupos identitários que produzem e leem este subgênero.

A seção seguinte da revista conta com cinco artigos de variadas temáticas. O primeiro texto, elaborado por Katia Rubio, professora da Universidade de São Paulo, analisa as origens do esporte e do Olimpismo como fenômenos singulares e inter-relacionados que marcam a história do século XX.

Professor de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, João Cezar de Castro Rocha discorre sobre o pensamento social brasileiro por meio da análise das modificações nas edições de *Raízes do Brasil*, a fim de compreender o sentido e a pluralidade das reflexões acerca da formação do país.

As diferentes perspectivas da Educação Especial e da Educação Inclusiva, as ressignificações de palavras-chave e as possibilidades para um novo uso e apropriação das palavras “autonomia” e “interdependência” são abordadas no artigo de Marcos Cezar de Freitas, antropólogo e professor da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos.

Emmanuel Ferreira, professor da Universidade Federal Fluminense, examina os primórdios dos videogames no Brasil e as práticas de clonagem e pirataria no país, relacionando-as a uma busca por soluções alternativas e criativas que se fazem presentes ainda hoje no cenário nacional de desenvolvimento de games.

A pesquisadora Gabriela Andrietta descreve o caminho percorrido pelo cinema sul-coreano, que se posiciona atualmente como um dos mais rentáveis do mundo em termos de arrecadação de bilheteria, analisando a política de cota de tela, as alianças estratégicas com o capital transnacional e os investimentos em produção e exibição.

Do curso Sesc de Gestão Cultural, foram selecionados para esta edição três artigos elaborados por ex-alunas e ex-alunos: Isabel Roth e Juliana Barreto apresentam um estudo comparativo sobre as estratégias políticas dos institutos culturais de promoção cultural externa do Brasil e da Alemanha; Carlos De Nicola, Genésio Manoel e Max Santos abordam a formação leitora e sua relação com o hábito de leitura de livros no Brasil; e Darly Prado Gonçalves, Jair Aparecido Gusman Pedrosa e Mário Sérgio Barroso analisam a gestão pública da cultura em três cidades do interior de São Paulo.

Em diálogo com o tema do dossiê, o entrevistado é o escritor, educador e agitador cultural Rodrigo Ciríaco, que apresenta a Pedagogia dos Saraus, estruturada a partir da prática construída com crianças e jovens, a princípio dentro de escolas públicas da periferia da Zona Leste paulistana, que ultrapassa os muros da escola, culminando em ações socioculturais no território.

Publicados pelas Edições Sesc, os três livros que compõem a Coleção Bibliofilia, de autoria de João Adolfo Hansen, Yann Sordet e Michel Melot, e *Retratos latino-americanos: a recordação letrada de intelectuais e artistas do século XX*, organizado por Sergio Miceli e Jorge Myers, foram resenhados pelos professores Giulia Crippa e Afonso Rocha Lacerda, respectivamente.

O escritor e editor da Selin Trovoar, Ni Brisant, traz um texto inédito que pondera os desejos de quem parte e quer voltar. A ilustração que acompanha o texto é de autoria da artista visual Ísis Daou.

Eder Martins, historiador, fotógrafo e pesquisador no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, fecha a edição com um ensaio fotográfico que busca decifrar a cidade pelas imagens e conversar com a poesia que nela habita.

Boa leitura!

Danilo Santos de Miranda  
Diretor do Sesc São Paulo





DOSSIÉ

# POESIA E PERFORMANCE

Beatriz Azevedo<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo aborda relações entre poesia e performance, partindo de referências como a *Teogonia* de Hesíodo e as funções do Aedo Grego, passando pelos trovadores medievais, pelas vanguardas do começo do século XX, pelo conceito de Transcrição, de Haroldo de Campos, até chegar às primeiras décadas do século XXI. Articulando reflexões teóricas com experiências práticas em poesia e performance, desenvolvidas pela artista Beatriz Azevedo, o texto articula conceitos de autores como Jaa Torrano, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Marjorie Perloff, Rosalind Krauss, Oswald de Andrade e outros.

**Palavras-chave:** Poesia. Performance. Transpoético.

## ABSTRACT

This article addresses relations between poetry and performance, starting from references such as Hesiod's *Theogony* and the functions of Greek Aedo, passing through the medieval troubadours, the avant-garde of the beginning of the 20th century, through the concept of Transcreation, by Haroldo de Campos, until reaching the first decades of the 21st century. Articulating theoretical reflections with practical experiences in poetry and performance, developed by the artist Beatriz Azevedo, the text articulates concepts by authors such as Jaa Torrano, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Marjorie Perloff, Rosalind Krauss, Oswald de Andrade and others.

**Keywords:** Poetry. Performance. Transpoetic.

---

1 Poeta e compositora, Doutora em Artes e mestre em Literatura pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora de pós-doutorado junto à Universidade Estadual de Campinas. Estudou música no Mannes College of Music, em Nova York, e dramaturgia na Sala Beckett, em Barcelona. Recebeu a Bolsa Virtuose para Artistas,. Tem composições gravadas por Adriana Calcanhotto, Matheus Nachtergaele, Moreno Veloso, Tom Zé, Zelia Duncan e Zé Celso. Criou parcerias com Augusto de Campos, Cristovão Bastos, Hilda Hilst, Moreno Veloso, Oswald de Andrade e Vinicius Cantuária. A Biscoito Fino lançou seus álbuns *A.G.O.R.A*, *AntroPOPhagia ao vivo em Nova York*, gravado ao vivo no Lincoln Center, e *Alegria*. É autora de *Abracadabra* (Demônio Negro), *Antropofagia Palimpsesto Selvagem* (Cosac Naify), *Idade da Pedra* e *Peripatético* (Iluminuras). Apresentou-se no Lincoln Center e no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, no Womex (Espanha), Nublu Jazz Festival (Nova York), CMJ Music Marathon & Film Festival (Nova York), Femmes du Monde (Paris), Popkomm Festival (Berlim), Dunya Festival (Rotterdam), Copa da Cultura (Berlim), Art Anthropophagie Aujourd'hui (Paris), Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), Verizon Music Festival (Nova York), entre outros. [www.beatrizazevedo.com](http://www.beatrizazevedo.com).

Recebi o simpático convite do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo para escrever um artigo sobre poesia e performance para este dossiê sobre poesia. Havia no convite senhas fundamentais para a aventura: “partindo de sua trajetória enquanto artista e pesquisadora, o formato é de artigo, mas fique à vontade em mesclar o texto com poemas seus”.

É um desafio imenso tentar escrever sobre o próprio trabalho, sobre minhas investigações no campo das linguagens artísticas, sobre o processo de criação, em articulação com os desenvolvimentos conceituais do campo da poesia contemporânea. Por outro lado, como artista, é verdade que faço reflexões sobre o que estou criando, sobre as vias e perspectivas da minha trajetória pessoal, criativa e profissional. Não apenas enquanto pesquisadora, vinculada à universidade<sup>2</sup>, mas especificamente enquanto artista, vejo meu processo de criação como uma investigação constante e em movimento.

Sendo assim, vou abordar neste artigo tanto referências teóricas e estéticas, como inspirações literárias que alimentam meu percurso e minhas reflexões sobre a poesia contemporânea em geral, e sobre poesia e performance, em particular.

Para começar, um dado fundamental: entendo as relações entre poesia e performance partindo do conhecimento de que, antes da invenção do alfabeto e da palavra impressa — que permitiram o surgimento do livro — já havia poesia e já havia performance. O livro de poesia é, portanto, apenas um dos suportes possíveis para a poesia; não é o único, e durante milênios nem existiu.

Bem antes do estabelecimento da escrita e da existência do livro, a poesia era oral e, na Grécia Antiga, poetas eram chamados de “aedos”, “poetas-cantores”.

Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes. (...)

---

<sup>2</sup> No momento, desenvolvendo pesquisa de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da polis e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. (TORRANO, 1995, pp. 19, 16.)

A *Teogonia* de Hesíodo começa com esta linha: “pelas Musas comecemos a cantar”. É uma invocação, um chamado às musas e a seu poder ontofônico, à capacidade de revelação do ser. Ao invocar e gerar a presença das musas, o aedo, o poeta-cantor, teria então essa capacidade de amalgamar os verbos “ser” e “aparecer”. Ao dizer o nome, o aedo instaurava a presença das musas.

Para melhor acompanhar as articulações, que pretendo demonstrar, entre a noção de performance, como hoje a entendemos, e os primórdios da poesia oral, proponho um neologismo: “ApareSer”, unindo “ser” e “aparecer” na mesma palavra. Isto é o poder ontofônico.

... a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive). O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos *basileis* (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens. Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (ibidem, pp. 16-7.)

Vemos, no parágrafo supracitado, as afirmações sobre a “força da palavra” e a constatação de que “o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”. Assim, a palavra é concebida em toda a sua força ontofônica, enquanto potência de revelação e instauração da vida, dos seres, do mundo.

Acredito, portanto, que a poesia tem o poder de criar outros mundos, de iluminar perspectivas que, sem ela, não existiriam. A arte poética instaura, assim, a sua própria realidade.

Este é também o sentido imanente do poema que dá título a meu mais recente livro, *Abracadabra*. Em aramaico (אברא כרדא, *avrah kahdabra*), significa: “eu crio enquanto falo”. É esta potência mágica da palavra, da poesia em sentido profundo, que procuro ressignificar em meu novo livro de poemas, já ambientado, evidentemente, no mundo contemporâneo:

### **Abracadabra**

abracadabra  
cada traço da palavra  
me dê seu abraço  
abracadabra  
cada cabra abra seu lastro  
seu berro seu bééé errante  
abracadabra  
cada pétala se abra  
de cada chacra  
do corpo da palavra  
abracadabra  
cada passo faça  
voo rasante  
no rastro da asa  
abracadabra  
todo astro ilumine  
a minha casa  
toda poesia em brasa  
me aqueça no seu aço  
abracadabra  
toda porta fechada se abra  
todo cansaço passe  
nenhuma dor nos alcance  
até a via láctea dance  
na mágica lábia  
da sábia palavra  
abracadabra  
(AZEVEDO, 2019, p. 72)

As ressonâncias e o caráter mântico do poema convidam a um recomeço, em leitura circular, ao modo de um oroboros. Tenho chamado de *poemalquimia* essas experiências que amalgamam palavra, som e sentido, projetando-se para a perspectiva performática, como é o caso deste trabalho.

Outra dimensão importante que o poema conclama é a da escuta, como qualidade fundamental para o encontro com a poesia. Há o convite para ouvir o abrir da pétala “de cada chacra do corpo da palavra”, pois cada leitura descobre algo novo no poema; há o berro, o berrante que se impõe estridente; há o desejo de escutar a “mágica lábia da sábia palavra”.

É a escuta atenta que torna a poesia possível, esta escuta ativa que amalgama todas as vozes de um poema, não só a voz e o silêncio do poeta, mas as vozes de quem lê, as vozes invisíveis das musas, as vozes dos pensamentos de escrita e de escuta, a música das imagens e o ritmo da respiração.

A poesia reinventa os usos da língua. Na vida cotidiana, a palavra é usada, o tempo todo, para a comunicação. Compramos pão com palavras, o juiz dá sentenças com palavras, o professor dá aula com palavras, o marketing vende produtos com palavras. Isso acaba por interpor um desafio gigantesco para poetas, para artistas da linguagem, porque é preciso realocar as palavras em outra dimensão, salvando-as da banalidade e do uso funcional.

Em geral, as pessoas se servem das palavras para isso ou aquilo, enquanto ferramentas utilitárias. A grande diferença é que, enquanto as pessoas se servem das palavras, poetas querem libertá-las.

Penso que, ao fazer esta *poemalquimia* com as palavras — este exercício de ressignificação total da linguagem — abre-se a possibilidade de recriação do mundo, de reinvenção da vida. Desta perspectiva, vejo que meu trabalho como poeta é transgressor, pois visa transgredir a função utilitária da palavra e instaurar novos sentidos no mundo.

Essa liberdade, essa dimensão sonora e performática da arte poética, já se destacava, na Grécia antiga, encarnada na figura do Aedo, que Jaa Torrano chama, exatamente, de “poeta-cantor”.

Assim, naqueles primórdios, a poesia já era percebida como “tecnologia de comunicação”, que através do “canto do poeta” não se limitava a apenas comunicar, mas a instaurar um novo estado. Um novo estado de “presença”.

Escuta e presença são conceitos compartilhados pela poesia com outras linguagens artísticas, como a música e o teatro, por exemplo. Não por coincidência, minha pesquisa artística inclui essas duas disciplinas, nas quais também completei formação acadêmica, além da trajetória eminentemente prática. Nessa intersecção de linguagens, a fricção da performance reforça

a dimensão do “apareSer”, tentando dar conta da noção de “presença” e do poder ontofânico da poesia.

Eu crio enquanto falo. Muito mais do que apenas “ler em voz alta”, aquilo que foi escrito em outro momento, a apresentação pública de um poeta, a performance, é uma presentificação no tempo-espaço, é propriamente uma “escrita” ao vivo. Fora do papel, para além das margens do livro, as palavras ecoam no espaço criando novos sentidos, novos encontros, novos significados. Já não é mais o corpo do livro que terá que comportar o poema, mas sim o corpo do poeta que precisará “descomportar” a vida.

Em minha visão, o termo Performance tem a ver com a noção de experiência. Explicando melhor: não concordo com a ideia de que um poeta, ao se apresentar publicamente, irá apenas “ler um texto”. Se o poeta sobe a um tablado, ou pega um microfone, ou está sentado com o livro aberto, ou participa de *slam*, ou é um repentista, ou se apresenta acompanhado de tecnologias, ou, como se dizia antigamente, “recita” ou “declama” um poema, ou é um rapper, ou cancionista, ou pratica a *spoken word*, ou a poesia sonora, ou visual, ou simplesmente é um poeta — em todas estas opções —, espero que este encontro com a palavra e com o público seja uma experiência.

O que quero dizer com isso? Que o poder ontofânico da poesia existe para inventar uma experiência única, para que este encontro na e pela palavra tenha a capacidade de transformar a todos, tanto o poeta como a audiência e, sobretudo, o poema. Que mesmo o poema escrito, e até publicado anteriormente, ou o célebre texto “decorado” e reconhecido por gerações, a cada vez que for ouvido, seja um novo poema. Como diz o grande poeta mexicano Octavio Paz, “por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreducible e irrepetible” (PAZ, 1986, p. 11).

Concordando com Octavio Paz, sabemos que, se não há receitas para criar poemas, muito menos existem fórmulas para a performance. O autor mexicano nos ensina que: “Cada poema es un objeto único, creado por una ‘técnica’ que muere en el momento mismo de la creación. La llamada ‘técnica poética’ no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador” (ibidem).

Existe uma linguagem poética e existe uma linguagem da performance. Mas nenhuma das duas linguagens possui uma gramática definidora nem um vocabulário fechado. No mundo contemporâneo, a linguagem da performance está em pleno desenvolvimento e, ao mesmo tempo, já possui uma longa história.

Como vimos no início deste artigo, desde os aedos gregos, passando pelos trovadores medievais, saltando pelas vanguardas do século XX, especialmente com a criação do Cabaret Voltaire em Zurique, durante a Primeira Guerra Mundial, em todos estes momentos históricos distintos, houve poesia e performance.

Sem querer traçar um percurso histórico exaustivo, pretendo apenas assinalar — sobretudo para aqueles que acham a performance a coisa mais moderna do mundo, como se ela tivesse nascido na era da internet e no século XXI — que há uma longa e rica trajetória, de séculos e séculos atrás...

Para não ir muito longe, basta lembrar do início do século XX, quando, durante a Primeira Guerra Mundial, artistas e intelectuais precisaram se refugiar na Suíça, e ali fundaram o Cabaret Voltaire (Zurique, 1916), que abrigou artistas de múltiplas nacionalidades e propiciou confluências entre diversas linguagens artísticas. Ali nasceu, por exemplo, o Dadaísmo e profundas revoluções na maneira de se criar e pensar a poesia, a performance e a arte em geral.

Entre as características que distinguem a performance, valorizo especialmente o questionamento profundo da arte enquanto objeto artístico que se materializa e se pode comercializar. Performance, ao contrário, seria uma arte que não se pode fixar, em que se valoriza mais o processo, a transformação, do que o objeto “final”, do que a “arte pronta”.

A performance costuma também romper com as divisões entre as disciplinas, romper com concepções de arte que restrinjam demais os campos de linguagem. Como afirma Octavio Paz,

Todo es lenguaje. Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Sus lenguajes son diferentes, pero son lenguaje. (PAZ, 1986, p. 13.)

Em consonância com o entendimento de Octavio Paz, a crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss estabeleceu o conceito de “campo expandido” para tratar das experiências de ampliação dos meios de expressão artística. Contribuição fundamental para pensar não mais em disciplinas específicas e gramáticas restritas para as linguagens artísticas, o conceito de “campo expandido” pode ser aplicado em uma percepção de “poesia expandida”, aquela que não se restringe somente ao livro e às concepções tradicionais de literatura.



Para além da ideia de “campo expandido” e outras teorias internacionais, eu prefiro pensar em termos mais originais a partir de Pindorama, a partir da antropofagia dos índios Tupinambá, relidas pelo poeta paulista Oswald de Andrade.

Propus na minha tese a ideia de “Palimpsestos Selvagens”, para tratar destes pergaminhos continuamente re-escritos:

Palimpsesto — do latim, *palimpsestus* —, pergaminho que, reescrito diversas vezes, acaba resultando em uma somatória de tempos diversos. A transparência do “antigo” entrevisto sob o “novo”, a desierarquização dessas próprias categorias (o que é antigo?, o que é novo?), e a ideia implícita de recriação permanente do palimpsesto, são imagens inspiradoras para minha leitura do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

Gérard Genette descreve o palimpsesto como “um pergaminho que raspamos a primeira camada para ali escrever outra, mas que não esconde a inicial, de modo que nós podemos ler, na transparência, o antigo sob o novo”. Genette define “intertextualidade” como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. (AZEVEDO, 2016, p. 33.)

Nesse sentido, criei o poema “Peripatético poema-de-chão” já pensado desde o início enquanto instalação poética e partitura sonora, visual, cênica e vibracional. É no diálogo e no atravessamento de códigos diversos que os palimpsestos selvagens são configurados. Nessa experiência, escrevi o texto do poema em uma lona de 40 metros de comprimento, que era estendida no chão, ocupando uma rua inteira. Sobre esta lona-poema, despejei centenas de pétalas de rosas vermelhas, que coloriam a “página em branco” do poema e perfumavam o espaço, causando um impacto sensorial e visual ao mesmo tempo.

Do ponto de vista sonoro, criei uma partitura de texturas rítmicas, que eram executadas ao vivo por cinco músicos percussionistas. Com todos esses elementos integrados em camadas de sentidos, à maneira de palimpsesto selvagem, eu performava descalça sobre a lona, imprimindo nos meus pés e na página postada sobre o chão a cor vermelha das rosas esmagadas, que se misturavam às palavras desenhadas.

Ao redor, o público interagiu, formando uma imensa roda com centenas de espectadores numa rua do centro da cidade de São Paulo. Aos

poucos, o poema ia sendo performado ao vivo, e eu convidava o público para andar sobre as palavras, separando as pétalas com os pés, para conseguir enxergar, debaixo dessas camadas floridas, as palavras impressas na imensa lona de 40 metros de comprimento.

Assim, *PERIPATÉTICO* apresenta outra dimensão importante, a de uma arte criada para habitar os espaços públicos e se inscrever na cidade. Uma performance que não foi concebida para ser apresentada em um teatro, nem em um museu, em nenhum espaço tradicional reconhecido como “lugar de arte”. Mas sim para ocupar a rua, e com o desejo de “parar a cidade para ler o poema, fazer a cidade passar dentro do poema”.

### **PERIPATÉTICO poema-de-chão**

dei o primeiro passo para trás e já me pergunto por que estou andando de costas agora neste momento o que me move por onde não vejo vendo no chão as letras que nunca vi no chão porque elas sempre estiveram em outros lugares mas nunca embaixo dos meus pés como agora eu pisando nas palavras antes mesmo de saber com os olhos pisando com os pés o pé da página do livro da cidade que esta rua escreve para quem vê de cima para quem voa vendo o movimento dos automóveis dança de bauhaus ou para quem anda quem é a dança como você por exemplo peripatético andando de costas muito curioso por exemplo ou corajoso por exemplo ou ou ou pateta ou crítico achando tudo isso uma bobagem uma viagem de volta um vodu uma vadiagem ou em último caso uma viadagem da minha parte ou ainda uma obra de arte da linguagem a conversa fiada de poeta redemoinhos de palavras no liquidificador as cascas da cebola descascando palavras cozinhando a prosa passo a passo descendo esta escada quantos degraus ainda a poesia vai deslizar no tempo me desesperar nesta suspensão que parece não ter fim mas tem sim uma surpresa :

agora vamos virar esta página virar esta esquina na mesma máquina em movimento perpétuo de andar sobre as palavras agora misturadas com a sombra das outras com o eco das esquinas quebradas bruscamente com buracos no meio da frase um poema sobre o meio do poema paquerar a cidade parar a cidade para ler o poema fazer a cidade passar dentro do poema no ventre do poeta o poema passarela para ela lendo-se neste poema que é um problema para a cidade andando atrás das palavras com este anzol este anzolho pescando peixes para comer embaixo da sola do meu sapato em plena metrópole eu andando devagar enquanto tudo vai a galope eu aqui caindo neste golpe nesta armadilha que me ilha no centro das palavras de um poema esdrúxulo um luxo de poema

explícito sujo com buracos no meio dos edifícios um poema difícil de se  
exibir nos meios em certos meios que só justificam os fins um poema  
meio sem fim que não acredita no fim do poema e quer parar a cidade  
para ler o poema fazer a cidade passar dentro do poema a cidade ser o  
poema do futuro agora nesse poema que é um presente para a cidade

(AZEVEDO, 1996, pp. 49-50.)



Fotos: Lenise Pinheiro.

Não reconhecer os limites dos territórios das linguagens, atravessar livremente essas fronteiras, é também um ato político, na medida em que questiono as propriedades destes territórios e a noção mesma de território e de posse. Se o patriarcado defende a propriedade, a tradição, a família, a lei etc., minha poesia é totalmente matriarcal, libertária. Peripatética, tanto a poesia como a poeta, atravessam e são atravessadas pela cidade “em plena metrópole eu andando devagar enquanto tudo vai a galope”.

Esse gesto de não respeitar limites impostos, de não acatar nenhum “Paideuma” (Ezra Pound), traz a semente de um novo paradigma, o da criação de um “Mãedeuma”:

### **Mãedeuma**

cansei desse negóde paideuma  
que paideuma  
que nada  
seu fiodeuma égua,  
seu disgrama  
agora é mãedeuma  
no transmatriarcado de pindorama  
(AZEVEDO, 2019, p. 39.)

Pessoalmente, como artista, venho sempre atuando exatamente nos fluxos possíveis de multiplicação e transposição dos limites entre as linguagens artísticas, não respeitando fronteiras entre as disciplinas. Tendo realizado trabalhos que, aos olhos dos outros, podem ser chamados de “teatro”, ou “poesia”, ou “música”, ou “ensaio”, ou “literatura”, ou “performance”, ou “instalação”, ou “ritual”, e muitas vezes recebido o título de “multiartista”, ou “artista completa”, ou “artista multimídia”, ou “artista total”, sem nunca me incomodar com nenhum destes rótulos ou definições, do meu ponto de vista pessoal sinto-me sempre criando, criando a partir de elementos e contextos múltiplos, colocando meu corpo em jogo no mundo.

Da minha perspectiva, vejo a trajetória e o processo criativo como um *continuum* pleno de possibilidades. Sei que para alguns que assistem a um show de música com repertório do meu disco, ou a um espetáculo de teatro que fiz, ou leem meu livro sobre Antropofagia, ou participam de uma performance poética comigo, para alguns pode parecer que são “trabalhos diferentes”, que são obras específicas de cada linguagem artística diferente. E não tem problema que me “leiam” assim.

Mas no meu íntimo estou desenvolvendo a minha arte e estou criando em relação aos Outros, dentro e fora de mim, compartilhando experiências na esfera pública. Eu quero dizer que há uma continuidade ampla na pesquisa e na criação; que as realizações não são tão subdivididas assim. Há uma inter-relação íntegra e orgânica em todo o meu projeto artístico. Há uma profunda liberdade de ir e devir. Nunca quis ficar presa a uma categoria. Afinal, *poiesis* = fazer; além de fingidor, o poeta é um fazedor.

Assim, minha criação não tem nascido de um “chão” dado, pré-determinado, pré-definido em linguagem estética ou formato final esperado. É no processo mesmo de arriscar-se em cordas bambas que a criação vai ganhando sua organicidade e percorrendo seus fluxos, inventando sua “cara”, reconhecendo seus contornos, sua vida própria. Não à toa, gosto de utilizar a imagem de andar na corda bamba, no arame do circo, do caminhar ao ar livre, para potencializar o sentido de estar “entre” um espaço e outro, entre eu e o outro, em movimento, não em uma posição fixa e estática, como seria estar no chão. Nem estável, nem instável, mas metaestável.

Penso que as opções de uma artista, o seu campo de atuação e referências já constituem per si um profundo questionamento do status quo, seja no âmbito político do patriarcado/colonialismo/capitalismo, seja no campo das identidades, elemento que já aparecia desde uma das primeiras canções que criei ainda no período de graduação na Unicamp, “AfroDita”, que escrevi em parceria com o ogã de camdomblé Vitor da Trindade, filho de Raquel Trindade, neto de Solano Trindade. Esta canção foi gravada no meu álbum mais recente pela gravadora Biscoito Fino, *A.G.O.R.A.*

### **Afrodite**

Afrodite se quiser  
eu sou homem e mulher  
Logunedé Oxumaré.  
Hermafrodito  
Anjo maldito  
Bendito Ogan  
Artista xamã  
Afro dita  
(AZEVEDO, 2019a.)

Trata-se de um gesto questionador dos saberes e práticas instituídas como “certas”, que são desafiadas e colocadas para dançar na corda bamba, recusando respostas prontas e contrapondo-se aos automatismos intelectuais dos cânones acadêmicos e de seu campo de referências europeias,

patriarcais etc. Em suma, minha criação funâmbula tropeça nas bases críticas da civilização ocidental. Como diz o poeta Jean Genet, “o chão fará você tropeçar”.

Gosto de pensar a performer antropófaga, a “funâmbula xamânica”, como aquela que é capaz de fazer um intenso “uso semiótico do corpo” na atuação cosmo-política performática, encarnando em si e evocando a todos que participam do ritual as possibilidades do exercício de uma “economia simbólica da alteridade”.

Nesse processo de criação antropofágica que vislumbro aqui neste conceito, o artista poderia transformar-se por meio do “inimigo”, metamorfosear-se em um eu “outro”, autotransfigurando-se com a cooperação dos “outros”, permeando-se e atuando exatamente no campo de matéria invisível que se situa entre eu e o outro, propriamente na relação que se dá durante o jogo cênico, o ritual poético que permite não somente ver-se no outro, mas sobretudo ver o outro em si.

Evidentemente, valorizo a importância da formação multidisciplinar na minha trajetória. Ou seja, não sou uma poeta que, de repente, começa a falar poemas para o público. Sou uma artista que devotou décadas de vida ao aprofundamento do conhecimento das linguagens artísticas, procurando aprender com mestres das áreas do teatro, da música, da poesia, e que batalhou pela oportunidade de, sempre ganhando bolsas de estudo, poder estudar dramaturgia em Barcelona, Música em Nova York, teatro e literatura no Brasil.

Desse modo, se hoje a crítica costuma batizar o trabalho que desenvolvo como “multidisciplinar”, esclareço que não procurei de cara transgredir os limites das linguagens pura e simplesmente, mas, ao contrário, dediquei anos de minha vida a estudar os códigos, a praticar o teatro com grandes mestres como Zé Celso e Maria Alice Vergueiro, por exemplo; a mudar de cidade e de país para estudar música, conhecendo os elementos fundamentais da harmonia, da rítmica, da melodia, das questões da composição musical em relação às possibilidades poéticas; e voltando ao Brasil para gravar discos e fazer inúmeros shows com grandes músicos do país como Cristovão Bastos, Jaques Morelenbaum, Jorge Helder e outros, cuja oportunidade de praticar música juntos já é a maior escola.

Resumindo, penso que, para questionar as tradições artísticas, para “quebrar as paredes”, é bastante enriquecedor primeiro aprender a construir códigos, tijolo por tijolo.

No teatro aprende-se que uma ideia sem corpo não serve pra nada. É preciso sempre “dar corpo” aos sentidos, “dar voz” ao invisível. Então é preciso um trabalho prático, constante, humilde, sensível, com o corpo,

com a voz, com o ritmo, a musicalidade. Sempre percebendo que no fundo é um trabalho INTERIOR. Apesar de ter como objetivo alcançar o mundo exterior, comunicar, tocar o outro, não podemos esquecer nunca a dimensão interior.

Costumo brincar, quando vejo performers, atores, cantores, poetas dizendo textos, e eles estão muito “pra fora”, muito “comunicativos”, que eles estão “exterpretando”. Em teatro e cinema se diz *overacting*, no sentido de “exagero”. Mas eu prefiro chamar de “exterpretação”, exatamente porque este performer perdeu a medida da INTERpretação, que é fundamental. Manter o centro, o mundo interior vivo e pulsando, enquanto se alcança o mundo. É um processo sincrônico, espaço-temporal, onde não existe nem fora nem dentro.

Há então, para o performer, a centralidade do corpo enquanto feixe de forças que o atravessam, e o equilíbrio na corda bamba. A performance poética é, sobretudo, uma escrita sobre o corpo, no corpo: transformação permanente do tabu em totem, corpo antropófago, corpo ritual, corpo xamânico, corpo funâmbulo. Ao atuar, o poeta cria um cabaré transnacional. Assim, batizei meu primeiro grupo de teatro, ainda na faculdade, de “Cabaret Babel”, que fala todas as línguas e linguagens. Nas minhas investigações artísticas, procuro articular pesquisa, criação e atuação poética, destacando que há uma ética dentro da poética.

Já dizia Paul Valéry que “a poesia é o paraíso da linguagem”. Mas pode virar um inferno também, quando se vive em tempos de guerra polarizada e precipitada, sem escuta do outro, sem amadurecimento de conceitos.

Percorrendo uma longa trajetória de experimentação com as linguagens, na criação de cabarés onde procuro abrigar todas elas, desde os tempos de faculdade na Unicamp, onde criei o “Cabaret Babel”, passando pelos períodos de atuação no Teatro Oficina, onde pude encenar um espetáculo chamado “Cabaré Antropófago”, e recentemente quando, junto ao diretor Aderbal Freire Filho e à atriz Lucélia Santos, criamos o “Cabaré Transpoético”.

Ainda assim, ao procurar recriar performaticamente o conhecido conceito de Haroldo de Campos de “transcrição”, e ter como forte referência o Cabaret Voltaire de Zurique, batizando portanto nosso espetáculo de Cabaré Transpoético, tivemos que, de repente, nos defrontar com uma guerra absurda que deslocou totalmente o sentido de nosso trabalho para o campo da discussão de gênero, das orientações sexuais, coisa que não fazia parte de nossa proposta.

De repente, Aderbal Freire foi acusado de querer se apropriar da luta trans, por uma fala em entrevista à imprensa, onde em meio a um longo

texto em que não havia nenhuma referência à sexualidade ou questões de gênero, ele disse “somos todos trans”. Verdadeiramente penso que Aderbal não imaginava, dada a idade avançada do diretor e sua falta de participação nas redes sociais, onde discussões de gênero são mais comuns, que tal frase pudesse agredir de alguma maneira a comunidade trans.

Antes mesmo da estreia (ou seja, ninguém havia ainda assistido ao espetáculo), as performers foram atacadas como se quisessem usurpar um lugar de fala; a atriz Lucélia Santos foi acusada de, por fazer uma cena em homenagem a seu pai, vestindo-se de terno masculino, querer ocultar sua cisgeneridade.

Evidentemente todo o elenco e equipe artística defendem as causas de liberdade, apoiam totalmente a comunidade lgbtqi+, e acompanham com pesar a terrível realidade das pessoas transgênero, sobretudo em um país preconceituoso e patriarcal como o Brasil. De todo modo, este momento serviu como um precioso exercício de observação e me fez pensar como todos nós poderíamos atuar ainda mais no combate às desigualdades sociais de nosso tempo.

Por outro lado, defendemos nosso direito de, enquanto artistas, poder usar o termo “transpoético” no lugar em que o buscamos representar, no campo da poesia, fazendo referências explícitas ao Cabaret Voltaire e aos poetas concretos e sua ideia de “transcrição”. O termo foi cunhado, especificamente, pelo poeta e ensaísta Haroldo de Campos, para designar um processo de tradução altamente criativo, referindo-se muito mais a uma prática do que a uma teoria.

Se mais não fosse, lutamos pela liberdade das palavras e dos termos, já que, apesar de no momento atual a conotação de identidade de gênero ter grande destaque, o prefixo “trans”, de origem latina, existe e vem sendo utilizado há séculos, na composição de palavras tão diversas quanto “transporte”, “transdisciplinar”, “trânsito” etc.

Ou seja, não se deveria lutar pelo aprisionamento das palavras a seus sentidos atuais e significados únicos, pois a arte e a poesia lidam com a multiplicidade de possibilidades semânticas, e não com o enclausuramento e compreensão monovocabular das subjetividades. Lutamos pela abertura e multiplicidade de possibilidades expressivas, defendendo sempre a liberdade e o respeito à alteridade.

O crítico teatral Bruno Cavalcanti resumiu bem:

enquanto a discussão segue, espetáculos vão sendo criados para levar a discussão a outros níveis. Mesmo que isso inclua ataques infundados, como os que o diretor Aderbal Freire Filho sofreu quando da encenação



de Cabaré Transpoético, com Lucélia Santos e Beatriz Azevedo, no qual discutiam a brutalidade social através da poesia, no conceito de transcendê-la. (CAVALCANTI, 2019.)

Para concluir o texto, gostaria de trazer a este artigo mais uma questão importante, que me acompanha há muitos anos, relacionada ao fato de o Brasil ser um país que foi colonizado, e que este fato marcará para sempre sua história, a nossa história, portanto. Desse modo, para compreender as cosmologias não ocidentais precisamos colocar sob suspeita as categorias sob as quais foi estruturado o nosso pensamento e a percepção da realidade inteligível. Essas categorias, essas estruturas que nos (de) formaram são também subprodutos da colonização europeia.

Portanto, defendo uma urgente ampliação dos repertórios estéticos, críticos, educacionais, culturais, vislumbrando a inclusão das mitopoéticas ameríndias e africanas no repertório chamado genericamente de “poesia brasileira”. Um ritual indígena é, em minha compreensão, a mais alta e refinada realização artística que poderia receber o nome de “performance”. Quando os ameríndios dançam, realizam suas pinturas corporais, se paramentam com cocares, entoam seus cantos, na minha visão, eles estão performando ritualmente, em altíssimo nível estético e intersemiótico.

Uma gira de terreiro, um ritual do candomblé possui também alta voltagem performática. Os Orikis, semelhantes aos Haikais orientais, são poemas belíssimos, e junto aos cânticos afro-brasileiros, ocupam o mais alto patamar de criação artística.

Nesse sentido, deixo como sugestão, a quem se interessa por poesia e performance: incluam em seus repertórios a vivência e estudo profundo da arte dos repentistas do Nordeste, dos cantadores das praças, do cavalo marinho pernambucano, dos maracatus, das congadas, das umbigadas, e todas as artes poéticas brincantes de nossa vivência cultural mais próxima e original.

O que importa, ao fim e ao cabo, na performance poética, é a possibilidade do encontro. Assim, para concluir sem ter a intenção de chegar a um fim, invoco uma citação de Octavio Paz, uma das suas frases mais amadas por mim: “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro”.

## REFERÊNCIAS

- ALVAR, Carlos (org.). *Poesia de trovadores* (de principios del siglo XII a fines de siglo XIII). Madri: Alianza, 1987.
- AZEVEDO, Beatriz. *Peripatético*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Abracadabra*. São Paulo: Demônio Negro, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Afrodite”. In: \_\_\_\_\_. *A.G.O.R.A.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2019(a), faixa 5.
- CAVALCANTI, Bruno. “Momentos fundamentais dos anos 2010: 6 – Representatividade entra em cena”. *Observatório do Teatro – Notícias*, 31 dez. 2019. Disponível em: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/momentos-fundamentais-dos-anos-2010-6-representatividade-entra-em-cena>>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014
- LEGROS, Georges et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Champion Classique, 2005.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

# POEMINHAS: O EFÊMERO E O INSTANTÂNEO

Carlos Vogt<sup>1</sup>

---

## RESUMO

O artigo objetiva apresentar e discutir duas tendências formais na poesia brasileira, em especial a partir e por influência do movimento modernista, no começo do século XX, cujo marco instaurador se dá com a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

O poema curto, breve, epigramático e o poema longo, discursivo constituem as formas de expressão dessas duas tendências. Em torno dessa oposição, o artigo passa em revista alguns poetas modernos, Guilherme de Almeida e Cyro Armando Catta Preta, em particular, para fixar-se, enfim, na poesia do próprio autor, Carlos Vogt, na qual a tensão desse antagonismo permanece como definidora de seu ideário poético.

**Palavras-chave:** Poesia Moderna. Epigrama. Poema Discursivo. Hipertexto. Vanguardas.

## ABSTRACT

The article aims to present and discuss two formal trends in Brazilian poetry, especially from and under the influence of the modernist movement, in the early twentieth century, whose landmark was given by the Modern Art Week, in 1922, at the Teatro Municipal de São Paulo.

The short, brief, epigrammatic poem and the long, discursive poem are the forms of expression of these two tendencies. Around this opposition, the article reviews some modern poets, Guilherme de Almeida and Cyro Armando Catta Preta, in particular, to focus, finally, on the poetry of the author himself, Carlos Vogt, in which the tension of this antagonism remains as defining his poetic ideal.

**Keywords:** Modern Poetry. Epigram. Discursive Poem. Hypertext. Vanguardas.

---

<sup>1</sup> Poeta e linguista, Carlos Vogt é professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), instituição da qual foi reitor de 1990 a 1994, e pesquisador emérito do CNPq. Publicou vários livros e inúmeros artigos. É coordenador do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e presidente do Conselho Científico e Cultural do Instituto de Estudos Avançados (IdEA), da mesma universidade. E-mail: cvogt@uol.com.br.

## I

*Poema longo  
poema curto  
me faça curtir  
a poesia sem  
o dilema do susto*

Uma das características importantes da poesia no Brasil, enfatizada pelo modernismo, resiliente nos anos finais do século XX e até nestas primeiras décadas do século XXI, é a tensão entre o poema curto, condensado, epigramático, poema-pílula e o poema longo, descritivo, narrativo, meditativo, poema discursivo.

A tradição dessa dicotomia de formas é antiga, e a exploração de seu antagonismo como recurso, não só de expressão poética, mas também de organização estrutural do poema e de suas relações com as vivências do poeta e do poeta com as vivências do leitor, mesmo que este lhe seja estranho, como, em geral, acontece, é recorrente na arte de fazer poesia.

Dei-me conta disso, como elemento integrador de minha poesia, posteriormente à publicação de meus primeiros livros de poemas, numa conversa de fim de tarde, sentados à mesa do Chic Chá, na avenida Angélica, João Baptista da Costa Aguiar e eu, para fechar o dia, ou iniciar a noite, ao som de muito papo e alguma bebidinha para acalentar ideias.

O Chic Chá há muito não existe mais, nem o estúdio de designer do Baptista, nem o casarão que o abrigou na esquina da rua Alagoas com a Bahia, tampouco o Baptista que, ele próprio, nos deixou mais ou menos recentemente.

João Baptista havia feito o projeto gráfico de meu livro de estreia *Cantografia*: o itinerário do carteiro cartógrafo, que Massao Ohno publicou em 1982. Já nos conhecíamos de algum tempo, de muita conversa e de muitos projetos. Veio para a Unicamp, quando fui vice-reitor e, depois, reitor, primeiro como artista residente e, em seguida, assessor para assuntos culturais e, assim, no Sancho Pança, bar em Barão Geraldo, que também desapareceu, continuamos a alimentar, no cair da noite, o corpo e o espírito com a regalia dos petiscos, das bebidas, da invenção de projetos e de projetos de invenção.

Entre São Paulo e Campinas, entre a poesia e o grafismo, foi surgindo como nuvem, mutante por natureza, o desenho da tensão das for-

mas, do poema breve, do poema longo, do discursivo, do essencial, do recursivo, do imanente.

Foi João Baptista quem enunciou a imagem do poeta-metalúrgico que ficou a esmerilhar a sua condensação no poema que viria, no livro do mesmo nome (VOGT, 1991, p. 9):

### **Metalurgia**

Para João Baptista

Ponho a palavra em estado de gramatical ofensa,  
no torno retalho suas redondezas,  
desgasto obsessivo com a broca da caneta  
o que há de angular e mole na sentença.  
Fora, uma forma enxuta, dentro, amor de sequidões,  
ovo sozinho sem nenhum conceito a circundar-lhe a norma  
de ser só ovo, sêmen contido, casca de memória.  
Fazer abrasivo:  
a lima, a lixa, a mão desgastam por extornos  
a rixa com o verso, a rima com o avesso;  
no chão, limalhas, matéria de contornos,  
na página, o poema:  
liso, úmido, duro como gelo.

Curto, o poema traz, contudo, na sua estrutura expressiva, o procedimento daquilo que significa. É, nesse sentido, um poema performativo, que faz, no ato do dizer poético, o conteúdo do que enuncia. Desse modo, é curto e longo, buscando conter, na forma, a tensão do antagonismo.

Penso que, melhor do que ninguém, o poeta, escritor e ensaísta e tradutor José Paulo Paes capta esse traço marcante de minha poesia, quando escreve na orelha do livro *Metalurgia*:

Vogt é um metalurgista suficientemente alerta para não desprezar as aparas que vão juncando o chão enquanto ele se ocupa em desbastar suas vivências até reduzi-las a uma geometria de exemplaridade capaz de caber inteira na caixa de fósforos do epigrama. Recolhe cuidadosamente as aparas do chão e as aproveita depois, pela técnica cumulativa da palavra-puxa-palavra ou da lembrança-puxa-lembrança, em poemas mais longos que, se não têm a lapidaridade dos mais curtos, são, em compensação, tocantes “como museus de bobagens nos bolsos de meninos”. (Ibidem.)

José Paulo Paes é mestre na concisão herdada dos modernistas, em particular Oswald de Andrade, de quem assimila também, e potencializa, a ironia fina e a piscadela desconfiada da própria ironia, como neste “Canção do exílio facilitada”:

lá?  
ah!  
sabiá...  
papá...  
maná...  
sofá...  
sinhá...  
cá?  
bah!

(PAES, 2008, p. 194)

É, pois, do poema curto, epigramático, do poema-pílula que pretendo tratar neste artigo, aproveitando o texto “Guilherme e Cyro”, que faz parte de meu livro *A utilidade do conhecimento* (VOGT, 2015, pp. 200-11). Trato ao mesmo tempo da oposição com o poema discursivo, como constitutiva de uma tendência formal moderna e contemporânea, focando, neste caso, em particular a minha própria poesia.

## II

Em que margem está Guilherme de Almeida nos poemas que integram o pequeno livro *Margem* (ALMEIDA, 2010), cuja publicação se deve ao zelo, dedicação e empenho de Marcelo Tápia e ao seu trabalho diligente na direção da casa-museu que leva o nome do poeta? Ali, onde Guilherme de Almeida morou durante 23 anos, de 1946 até o ano de sua morte, em 1969: a “casa da colina”, à rua Macapá, 187, no Pacaembu/Perdizes, guarda a memória afetiva intelectual de um militante da poesia que jamais perdeu, no melhor espírito modernista, o sentido da indicação de Charles Baudelaire que, certamente, norteou sua trajetória e apontou-lhe o caminho da necessária superação do clássico pelo reequilíbrio do novo, firmando-se como inovação.

Baudelaire — cuja transposição de *As flores do mal* nas *Flores das flores do mal* é, talvez, um dos casos raros de poeta de outra língua a tornar-se também um clássico da língua portuguesa pela tradução de

Guilherme de Almeida —, no artigo “O pintor da vida moderna”, publicado em 1863, no jornal *Le Figaro*, escreveu o que ficou como sinal e orientação do trânsito das ideias por pelo menos um século, ou mais, no mundo ocidental: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte; a outra é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2009, passagem 16). Mais ou menos nessa linha, Édouard Manet, um dos próceres do impressionismo anotaria: “O fato é que nosso único dever é extrair de nossa época o que ela tem a nos oferecer, sem deixar, ao mesmo tempo, de admirar o que épocas anteriores realizaram” (apud GAY, 2008, pp. 62-3).

Há, é claro, muitos outros ecos do artigo de Baudelaire que vibram, ao longo do século XIX e do século XX, as cordas do achado seminal e profético do poeta, assim como há também muitos artistas e escritores que tiveram sua biografia existencial e intelectual pautada por esses acordes. Guilherme de Almeida foi um deles, assim como, entre outros, o foi também Manuel Bandeira e, de certo modo, o próprio Euclides da Cunha, tão carregado das influências naturalistas do fim do século XIX que, no entanto, como acontece com *Os sertões*, se fundem e refundem em traços e sinais de composição, de estilo, de forma e de expressão que apontam antes para as tensões futuras da modernidade e do modernismo do que para a fotografia de um mundo em desconstrução, ainda que ele lá esteja como parte necessária da confrontação.

Em “A paineira de Euclides”, publicada em 1946 na seção de crônicas “Ontem, Hoje e Amanhã”, Guilherme de Almeida escreve:

Sol — céu limpo — 37º aniversário da morte de Euclides da Cunha: o dia é ouro sobre azul tarjado de luto.

É a coroação da Semana Euclidiana. Vou pela rua regada, que leva à ponte. Desço os degraus altos de tijolo, até a margem ajardinada, mansa e verde na frescura das sombras. O rio corre espumado pelas pedras pretas e cortado de ioles que remam braços morenos folgando no feriado. Nos bancos, ao longo da beira folhuda, os pares de amor olham, perdidos, o líquido chamalote do remanso. Pela ponte, entre a cidade de terracota e o Cristo Redentor de cimento claro, passa o brilho de metal e verniz de um auto silencioso.

Quietude. (ALMEIDA, 1946, p. 23.)

Cito essa passagem da crônica porque penso que ela sintetiza bem os elementos que, de modo geral, integram e compõem as tensões da obra de Guilherme de Almeida, além de fornecer uma pista interessante para ajudar a responder à pergunta que abre esta reflexão sobre o livro *Margem*.

Quanto às características da poesia de Guilherme de Almeida, não se trata aqui de buscar resumi-las nem de pretender tampouco reduzi-las a essas impressões gerais de poeta que lê poeta, dele gosta e por ele foi também influenciado em sua própria poesia. Destaco apenas o cenário bucólico, no qual se imprimem cenas de um realismo de cotidiano idílico ao gosto, um pouco, de Cesário Verde lido por Alberto Caieiro, também, sob um fundo clássico de harmonia árcade, à luz veloz e silenciosa de sua rápida transformação.

Guilherme está à margem das águas que cortam a São José do Rio Pardo de Euclides da Cunha. Parado, ele, contudo, navega, pela ponte e transita de uma margem à outra, ao mesmo tempo em que se deixa ir, contra e a favor das águas, na direção em que o tempo escorre e no sentido do que ocorreu no tempo: na terceira margem, a do presente como tensão das forças de histórias já contadas e como história de fatos e acontecimentos ainda ausentes. O quadro é impressionista, a cena é clássica, romântica, moderna, modernista, pós-moderna, moderníssima. O rio que corre é o tempo que passa, e o ondeamento das águas em brilhos de chamalote fixa, no movimento, a transitoriedade da beleza no instante de sua captação.

Tudo isso é velho e antigo, no conteúdo e na forma refinada de sua expressão. É romântico, no sentimento; é clássico no equilíbrio do tratamento que o cronista-poeta dá aos binômios homem e natureza, natureza e cultura, cultura e transformação. Contudo, o tempo, que nessa passagem da crônica se representa, não é único, de tal modo que o que é simultâneo é também relativo. E essa relatividade do tempo é introduzida na paisagem clássico-romântica pelo registro impressionista do “brilho de metal e verniz de um auto silencioso” (ALMEIDA, 1946, p. 23) que passa “pela ponte, entre a cidade de terracota e o Cristo Redentor de cimento claro” (ibidem), ligando as duas margens do rio e introduzindo outro ponto de observação do qual o poeta-cronista vê a paisagem e, nela e fora dela, se vê, vendo a si próprio, da margem, que também navega em suas impressões.



O carro, a máquina, a velocidade, a luz, são, como se sabe, elementos que integram o ideário modernista dos primeiros anos do século XX. Aqui, além da marcação da tendência e do gosto de época, há algo mais significativo e que está ligado, como dissemos, a essa moderníssima concepção do tempo que, por não ser único, como na teoria da relatividade de Albert Einstein, e depender do observador, multiplica também os pontos de vista do poeta e faz com que sua margem de observação flua com o observado, para um eu poético que se esparrama no prazer das sensações táteis das palavras e logo as recolhe em arrependimento de não tê-las fruído mais quando podia. Agora que não pode, como queria, busca-lhes o encantamento para que, mesmo não sendo, continuem, com ou sem ele, a fluir na luz da criação que é nova, diversa e igual a cada dia.

Guilherme de Almeida é um mestre-poeta, um poeta-mestre cuja maestria, manifestada sob diferentes formas na sua obra, exibiu-se com enorme talento e precisão nos haicais e aqui nos “poemirins” — para usar a expressão feliz de Cyro Armando Catta Preta — que compõem o livro *Margem*, a qual, como a outra — a da crônica sobre Euclides da Cunha —, põe o autor no ponto de tensão entre simultaneidades relativas que aproximam experiências, sensações, vivências, ideias, sentimentos e percepções, as fundem em versos e poemas curtos–longos–curtos e as mantêm, assim fundidas, como elementos individualizados de uma dialética da separação.

### III

Guilherme de Almeida está hoje um pouco esquecido no gosto do leitor de poesia. Mas é um poeta mitológico. Tem o dom de fazer seus versos falarem em nós e neles nos falar, dizer, mostrar. Como nestes, no espaço-tempo do “Desconsolo” (ALMEIDA, 2010, p. 48):

Um “JÁ” no Tempo  
(já deslebrado?),  
no Espaço um “MAIS”  
(mais distanciado?),  
Dão, por exemplo,  
“JAMAIS”.

Ou no poema de recorte borgiano para “O pensamento” (ALMEIDA 2010, p. 55):

Corre o risco,  
pousa, casto,  
arma a fuga  
e, fugace,  
voando arisco,  
deixa o rastro  
de uma ruga  
pela face.

Se o leitor que não conhece Guilherme de Almeida o descobrir pelos poemas de *Margem*, será, certamente, atraído ao conjunto de sua obra com a sensação de estar vivenciando instantes poéticos de rara beleza e dialogando com um autor que fez de sua inquietude existencial e intelectual o princípio da harmonia com que duelou, assonante. Para os que já o leram, ou dele conhecem alguns dos seus poemas antológicos que frequentam escolhas e citações, retornar pela Margem à obra será como, com ele, dar-se conta, anotar e embarcar no carro silencioso que cruza a ponte de São José do Rio Pardo e liga, pela literatura, os grandes autores e cada um de nós, leitores, aos instantes fugidios, transitórios e eternos dessa grandeza:

O POEMA — INSTANTE  
O INSTANTE — FLOR  
A FLOR DE ACASO  
ACASO HAVIDA  
HAVIDA À MARGEM  
MARGEM DA VIDA  
(Ibidem, p.13.)

Conheci Cyro Armando Catta Preta muito cedo, menino mesmo, como professor no ginásio estadual de Orlândia, e com ele quem aprendi o gosto da leitura, o prazer do texto, o encantamento ritmado da sua própria poesia e da poesia de Guilherme de Almeida, que tanto o influenciara.

Sendo um pouco incoerente e esperançoso de que o leitor perdoará a singularização de um fato poético pela singularidade da vivência de seus primeiros contatos com a poesia, lembro com Machado de Assis, para conforto próprio e quem sabe do leitor, que a esperança — meninice do

mundo — tem dessas incoerências. Por elas e por outras, falo um pouco de Cyro para falar de Guilherme, e por falar em Guilherme volto a falar de haikai, que, entre nós, dada a forma reinventada pelo poeta para a tradição japonesa do gênero dentro de padrões da lírica ocidental, sempre nos leva de volta a Guilherme.

Penso que o ideal do haikai é a possibilidade de existir por si só, significamente, como ícone, independente dos sentimentos que registra, evoca, transmite, envolve, desperta, como estes de Bashô, na tradução de Manuel Bandeira (2007, p. 55):

Quatro horas soaram.  
Levantei-me nove vezes  
Para ver a lua.

Fecho a minha porta.  
Silencioso vou deitar-me  
Prazer de estar só...

A cigarra... Ouvi:  
Nada revela em seu canto  
Que ela vai morrer.

E estes, também de Bashô, na tradução de Paulo Franchetti (FRANCHETTI; DOI, 1991, pp. 16, 35):

No orvalho da manhã  
Sujo e fresco  
O melão enlameado.  
...  
A primavera está chegando:  
Uma colina sem nome  
Sob a névoa da manhã.

Ou estes de Issa (ibidem, pp. 17, 21):

Em solidão  
Como a minha comida —  
E sopra o vento do outono.  
...  
Crisântemos florescem  
Junto ao monte de estrume:  
Uma só paisagem.

Ou ainda este de Ishú (FRANCHETTI; DOI, 1991, pp. 16, 35):

Apenas os bastões dos peregrinos  
Se movem através  
Do campo de verão.

Ou quem sabe este de Kigin (ibidem, p. 18):

Eis a forma  
Do vento do outono:  
O capinzal.

E estes, enfim, de H. Masuda Goga (2008):

Em cima do túmulo,  
Cai uma folha após outra.  
Lágrimas também...  
...  
À noite... sozinho...  
me deixam mais pensativo  
os cantos dos insetos

*Goga* é um haigô, nome literário com que Hidekazu Masuda assina seus haicais. Significa, segundo ele, “rio Ganges”, rio que é, ao mesmo tempo o mais sagrado e o mais sujo da Índia, simbolizando, desse modo, a própria condição humana em suas ocorrências e contradições. Goga, que traduziu para o japonês os haicais de Paulo Franchetti publicados em Oeste na primorosa edição da Ateliê Editorial, teve um papel definidor e definitivo na implantação, implementação, produção e divulgação do haikai, tanto em japonês como em português, no Brasil.

Goga Masuda conheceu os poetas Jorge Fonseca Júnior e Guilherme de Almeida e se relacionou com eles, tendo, pois, destaque e influência na história e no desenvolvimento do haikai no Brasil.

Para voltar à questão apontada anteriormente, da independência do registro sígnico própria do haikai, pode-se dizer que a sua busca, pelo poeta, fixa no molde espremido e expresso do poemeto, numa espécie de realismo da realidade, um instantâneo de perenidade que tensiona o

poema com a brevidade de sua própria criação e da percepção do instante pelo poeta que o criou: na forma fixa e rígida, o poema fixado em movimento, extra-vagante, como é a forma do vento do outono no capinzal.

Ao falar de realismo da realidade procuro frisar a diferença que vai dessa atitude poética haicaísta para o realismo como ilusão da realidade, como preconizava o movimento literário do mesmo nome na segunda metade do século XIX. Não se trata, nesse caso, do signo como representação da realidade, que lhe é exterior, mas do signo como apresentação de uma realidade de que ele já faz parte como elemento de transfiguração.

Por isso os haicais que trazem forte as cores das tintas da memória e da evocação, nos quais é também forte a presença de Guilherme de Almeida, como neste “Infância” que é uma espécie de ponte entre o que chamei de realismo da realidade e o que poderia ser chamado de realismo da contemplação, com tons românticos inconfundíveis da melhor poesia lírica da tradição luso-brasileira, fotografado tão bem no instantâneo de Cyro Armando Catta Preta em “Velho retrato”.

Diz Guilherme em “Infância” (ALMEIDA, 2001, p. 86):

Um gosto de amora  
Comida com sol. A vida  
Chamava-se “Agora”.

Ecoa Cyro, em “Velho Retrato” (CATTA PRETA, 2002, p. 45):

O cão. O jardim.  
Distância. Acenos da infância.  
Saudade de mim.

*Palhas do tempo*, também de autoria de Catta Preta (1993, p. 9), traz na abertura um haicai chamado “Haicai” que diz assim:

No espaço restrito,  
palhas do tempo. Migalhas.  
Faíscas de infinito.

Por assim proceder, puxa outro poema de Guilherme de Almeida, também chamado “O haicai” que posto em concisão, como epígrafe, de seu outro livro, *Moenda dos olhos* (idem, 1986, s.p.) de 1986, dá a medida dos

diálogos minimalistas que os poemirins, na feliz denominação de Cyro, foram permitindo tecer entre ele e o príncipe dos poetas:

Lava, escorre, agita  
a areia. E enfim, na bateia  
fica uma pepita.

Mas nem tudo são tristezas líricas ou poéticas tristes no haicai, especialmente no Brasil, onde o nome se generalizou para o poema curto, o poema-pílula, o poema-comprimido, o poema-piada que tanto sucesso teve nas penas dos modernistas e tanta pena causou na oca dos futuristas, que cá pelos trópicos também vicejaram com os temas da máquina, da velocidade, do tempo descompassado da sociedade industrial, das apreensões e angústias, recolhidas às vezes, outras abertas, do poeta nascendo com a poesia:

### **O pirata**

Ao Menotti

Nem Cadillac azul  
Ele chispou entre duas metralhadoras  
E um negão de chapelão no guidão.  
(ANDRADE, O., 2006, p. 72)

### **Cota zero**

Stop!  
A vida parou  
Ou foi o automóvel?  
(ANDRADE, C. D., 1979, p. 91)

Piada, contudo, sem perder a dolência, maliciosa e crítica, da piscadela de olho, como neste “Falso diálogo entre Pessoa e Caieiro”, de José Paulo Paes (2008, p. 213), um dos grandes herdeiros da tradição modernista do condensado profundo:

[Pessoa] — a chuva me deixa triste  
[Caieiro] — a mim me deixa molhado.

O ideal de depuração formal e de lirismo apurado, que o haicai persegue em sua poética programática de síntese do homem e suas circunstâncias, constitui ele próprio uma forma de ensinamento e de aprendizagem da forma, que na poesia é tudo, menos o que deixa de ser pelo conteúdo que em cada poema se conforma.

Por isso, o “diálogo” dos poetas nos poemas tece a teia desse pontilhado de formas e de formas pontilhadas pelo princípio zen da grata aceitação da brevidade da vida e de sua ressonância duradoura no poema breve, como neste “Libertação”, de Mário Quintana (2005, p. 511):

A morte é a libertação total:  
A morte é quando a gente pode, afinal,  
estar deitado de sapatos...

Ou neste de Alice Ruiz (1998, p. 103):

rede ao vento  
se torce de saudade  
sem você dentro

que também repete a admiração pelo poeta gaúcho no registro singular do impossível proverbial realizado exultante, em camerata, do impossível proverbial realizado na poesia (in: GUTTILLA, 2009, p. 37):

ouvindo Quintana  
minha alma  
assobia e chupa cana

Haicais, como as ameixas de Paulo Leminski, não admitem hesitação (LEMINSKI, 1983, p. 91):

ameixas  
ame-as  
ou deixe-as

e requerem a agilidade do samurai que o instantâneo de Cyro Armando Catta Preta (1986, p. 8) registra na espada sinuosa e insinuante da lagartixa:

Na vidraça fosca,  
a lagartixa se espicha  
e abocanha a mosca.

Os poemirins de Guilherme, inspirando Cyro, têm, como outros aqui citados, o dom da síntese e do paradoxo: quanto mais deles você se apro-

xima — e, assim, o olhar se particulariza —, mais o geral se enxerga pelo que, no detalhe, o panorama descortina.

#### IV

Voltando, agora, às duas vertentes com as quais caracterizei também a minha poesia — a epigramática e a discursiva —, tão bem apontadas pelo crítico literário Alcir Pécora no prefácio ao meu livro *Poesia reunida* (VOGT, 2008, pp. 5-13), penso, na verdade, tratar-se das duas faces de um mesmo processo. É o que, poeticamente, se explicita, como mencionei na abertura deste artigo, no poema “Metalurgia”.

O poema epigramático, tal como vimos, tem como objetivo uma síntese tal que é como se o autor sofresse da vertigem da verticalidade. Você se concentra nessa forma mínima, e ela tem de conter todas as relações e associações de modo que o não-dito ecoe, pela ausência, nas paredes desse labirinto invisível feito do acúmulo de abstrações.

Por se tratar de poemas muito econômicos, em geral, o título tende a fazer parte do corpo do poema, ao mesmo tempo em que lhe é estranho.

Tome-se, como exemplo, o caso da poesia política. Aqui, o poema epigramático, embora contenha os temas políticos, não sobe no palanque, não faz proselitismo poético para convencimento, ou persuasão política. É mais uma poesia de reflexão e de crítica. Nesse caso, a relação com os títulos é fundamental, como no poema

#### **Reflexão inútil**

Na realidade  
os gerais  
são  
em geral  
mais realistas  
que  
generosos  
(Ibidem, p. 46.)

A propósito deste poema, observa Antonio Candido na “Nota na margem”, no prefácio ao livro *Cantografia: o itinerário do carteiro cartógrafo* (VOGT, 1982), que nele “a disposição gráfica revela o processo



poético, deixando em estado de isolamento (que realça o significado) as palavras afins, que vão construindo o deslocamento semântico contundente: realidade – realistas / gerais – geral – generosos” (s.p.).

Voltando aos títulos dos poemas, cabe aqui a certa anotação de Alcir Pécora (2008, pp. 12-3), quando escreve que todos eles

operam *fora* do registro estabelecido no corpo do poema; fora, portanto, da função de nome que apenas dá nome aos bois. São títulos que funcionam muito mais como comentários críticos, como balizamento externo, como juízo aplicado sobre o que os poemas poderiam, mas não podem, significar sem eles. De longe, lembram as didascálias com que os editores dos séculos XVIII e XIX enquadravam a matéria que consideravam fruto do engenho anômalo, entregue à sua própria fúria ou fantasia. O título é, pois, fiança firmada pela razão de que o corpo do poema não se deixará levar pelo caos de palavras antes do nome que o contenha.

No poema longo, dentro da tendência discursiva da poesia, a relação com os universos literários, afetivos, existenciais e intelectuais é escandida como um verso que se expande aos pés do artesão, no torno que os debulhou.

A poesia contemporânea, que tem como uma de suas características essa polaridade entre o epigramático e o discursivo, traz, também, sob várias formas de arranjos e de expressão, uma espécie de ressaca dos vanguardismos programáticos do início do século XX, que entre nós se estenderam até a sua dissolução na poesia marginal, da chamada Geração Mimeógrafo, nos anos 1970, ou até a releitura construtivista da sua desconstrução na poesia de João Cabral de Melo Neto.

Os vanguardismos são, em geral, movimentos que supõem uma referência que caracteriza um estado de neurose cultural. Há um conjunto de normas, de regras e sistemas simbólicos que funcionam com capacidade, consciente e inconsciente, para a determinação de comportamentos que geram, ao mesmo tempo, sensações de sufocamento e desejos e necessidades de rompimentos definitivos e de afirmações extremas.

As vanguardas surgem para explodir essa neurose. Ocorre que a indignância simbólica que, de certo modo, se instala com o pós-modernismo torna difícil e praticamente impossível o surgimento de novas vanguardas. Romper com o quê, se o tecido já está rompido, esgarçado e muitas vezes até mesmo corrompido?! Vivemos, eu diria, num estado de extre-

ma concessão e, paradoxalmente, de intolerância extrema. Um estado de não-neurose. Tudo é possível, nada é estranho e muito pouco é permitido, embora se tenha a ilusão, ou várias ilusões, de que a livre virtualidade das relações compensa a solidão solidária em que tendemos a ser, como indivíduos, cada vez mais ilhados.

Assim, há uma ênfase na poesia contemporânea que é esse estado de atenção constante para com a necessidade de se manter o fluxo das águas nos rios navegados, nos textos e hipertextos de que se faz a literatura, como sentinelas de espera de que a onda venha e com ela a instauração do novo, da novidade, da transformação.

Nessa tendência, o epigrama tece esse dialogismo pelas ausências que inscreve na sua brevidade, como no poema

### **Ultrarrealismo**

A vida  
limita  
a arte  
(VOGT, 2008, p. 374)

Enquanto, no poema longo, a conversa com as vivências existenciais e literárias tece as ausências pela explicitação das presenças nomeadas, como no poema “A cidade e os livros” (ibidem, pp. 433-6), cuja narrativa poética promove o encontro de vários poetas da mesma geração e o encontro de gerações de poetas no propósito comum da leitura, do poema escrito, do poema lido e vivido como memória de acontecimento real, fictício e imaginário

### **A cidade e os livros**

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, vindo de Ribeirão Preto,  
De Orlandia, onde estudei e aprendi, com o professor Cyro Armando Catta Preta a gostar de literatura, a amar a linguagem e outros  
[simbolismos que tais,  
De Sales Oliveira, onde nasci e de onde carrego as marcas de  
[intransponíveis ausências,

Quando cheguei em São Paulo, em 1949, pela primeira vez, aos seis  
[anos de idade, com minha mãe, na Estação da Luz,

Contei os bondes que passavam ininterruptos pela praça em frente e  
[fiquei, menino,  
Admirado com a quantidade dos que circulavam abertos, com  
[passageiros, o cobrador no estribo,  
Dos que fechados, Camarões chamados, continham formas mais  
[compostas, indistintas e distantes formas guardadas  
[na proximidade de fatos e acontecimentos passados,  
Como o do jogo, no Pacaembu, entre Palmeiras e São Paulo a que me  
[levou,  
Para me converter, tio Altino Osório, são-paulino devoto,  
E quase que consegue porque vi pela primeira, única e definitiva vez,  
Jogar, de um lado, Oberdan, do outro, Leônidas, o diamante negro, o  
[inventor da bicicleta,  
Que pôs para andar, neste jogo, o time do Palestra.

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, fui para estudar no Roosevelt,  
[da rua São Joaquim,  
Na Liberdade e no Cursinho Castelões, na rua Direita, perto do Largo  
[São Bento,  
Preparar-me ao vestibular de letras da Faculdade de Filosofia, Ciências  
[e Letras, da Universidade de São Paulo, à rua Maria Antônia,  
E à Faculdade de Direito do Largo São Francisco,  
O presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira ultimava sua Brasília,  
[terminava seu mandato,  
O país, capital no planalto, ingressava, quase sem perceber,  
Para nós que vivíamos, eufóricos, a eloquência da democracia, seus  
[versos, violões de rua,  
Na crise política que o apocalipse travestido em plácida agitação  
Preparava, cozia, fermentava no pão duro, amanhecido e seco do golpe  
[militar de 1964.

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, tudo era novo, no país dos novos,  
A Novacap que se inaugurava,  
O cinema que na Vera Cruz se acabava e que no Rio de Janeiro nascia  
[de novo no cinema novo,  
Os poetas, então novíssimos na coleção e na antologia do editor Massao  
[Ohno,  
Tudo novo, menos o Estado que já fora novo, embora velho conhecido por  
[repetição,  
Inclusive a que viria depois do golpe militar, com sofisticação de  
[atualidade,  
Que não era novo, pois, mas que espreitava de suas velhices  
[carrancudas o destino

Dessa liberdade frágil, prazerosa da Maria Antônia, João Sebastião Bar, FAU-Maranhão, Livraria Francesa, Pioneira, Bar Sem Nome, Bar do Zé, Arena, Oficina, Riviera, Grêmio da Faculdade de Filosofia, Cur-sinho do Grêmio, Martinico Prado, Albuquerque Lins, Paribar, Ferro's, Redondo, Chic Chá, Catequese e Comício Poético, Sermão do Viaduto, Surrealismo, Geração Beat, Rilke, Metafísica, Lautréamont, Clarice, Roman Jakobson, Todorov, Teatro da Aliança Francesa, Rua General Jardim, Barão de Itapetininga, Cinemateca, Sete de Abril, Avenida São Luiz, Bráulio Gomes, Rua da Consolação, Biblioteca Municipal, Mário de Andrade. Paulicéia Desvairada, meditação sobre o Tietê, ode ao bur-guês, remate

[de males,  
Mário encontrando Piva, encontrando Ginsberg no Parque Ibirapuera  
[de um supermercado na Califórnia,  
Paranoia, caos, Mário em São Francisco, com Carlos Felipe Moisés,  
[Claudio Willer,  
Visitando o sobe e desce das ruas e das névoas, do oriente, ocidentais,  
Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!  
São Paulo! Comoção da minha vida...  
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Garoa do meu São Paulo,  
Garoa sai dos meus olhos.

Como recolher-se no poema curto depois do derramamento narrati-vo das lembranças, dos sentimentos, dos episódios e das emoções que o envolvem como um manto diáfano de fantasia, para imitar, aqui, a linha fina que acompanha o título do romance *A relíquia*, de Eça de Queiroz (1887), e está gravada na base do monumento em sua homenagem no Largo do Barão de Quintela, em Lisboa, Portugal?

A verdade de braços abertos, nos braços do escritor é uma mulher for-te, bela, simples e voluptuosa. O romancista a sustenta, e eles se olham fixamente, deslumbrados pelo encantamento que os une e os distancia, como a realidade e a ficção.

O monumento, executado por Teixeira Lopes e inaugurado em 1903, é uma alegoria da criação literária, de alcance e significado universais e atemporais, independentemente de escolas e tendências.

Ressalte-se, assim, o caráter épico, narrativo que, em geral, prevale-ce no poema longo, aproximando-o das origens que são comuns a ele e à

prosa do romance, que se firma como gênero literário de primeira linha no século XIX, com o romantismo e o realismo.

A questão, para voltar à pergunta com que se deu início a esta digressão, é como fazer coincidir, na forma e no modo de expressão, o poema curto e o poema longo que, no caso da minha poesia, tal como foi aqui apresentado, já se complementam e se integram pela metáfora da metalurgia da palavra e do verso?

Do ponto de vista do poema feito, do poema pronto, do objeto-poema, a reflexão, debruçada sobre paisagens de objetos em torno de si mesmos e de si mesmos em torno do poeta, pode dar uma pista que ajude a caminhar na busca desta síntese discursiva, como faz o poema “Água” no curso de cristais discretos que são eles próprios poemas curtos a deslizar correntes no poema longo:

### Água

Pôr em suas mãos, no gesto, o copo agora ali sobre a cristaleira  
guarda outros copos, porém vazios da contida água no primeiro copo;  
nele deposita com o desejo de bebê-la a sede  
senão de vinho, da vinha torrencial de continentes líquidos,  
não os amarrados em formas de transparente solidão,  
só aqueles solitários na opaca transparência de muros sem razão.  
Água ausente, distante, mas inequívoca água  
como bois ruma o tempo de estar ali parada  
à espera que a mão, o movimento, a boca  
deformem o conteúdo de sua estagnada e pronta chuva.  
Água mais memória de ter sido água  
água-boi, água-quase, quase-queda, queda-d'água  
sem rochedos, pedras, precipícios,  
água, talvez dissesse, ali encerrada como em pasto estreito,  
ou melhor pensada no instantâneo de um princípio:  
parte de alguma totalidade fluida cuja compreensão compreende  
[a suposição da parte;  
totalidade embora, mesmo que em si mesma desconstruída em partes,  
[não leva já a parte alguma  
Água, como diria, condenada ao copo e destinada ao corpo,  
água vista agora na transparência quieta da fusão de materiais  
[estranhos,  
água sendo copo, conforma o corpo do que não é mais água  
e tem do boi o mesmo olhar de gelatina e opaco brilho;  
água com sede do outro quer ser água e não recusa continuar ser vidro,

água imóvel como cristais correntes  
copos vazios cheios de alusões aquáticas  
água pois, ali parada, água-palavra a endurecer no copo,  
copo de fala amolecido e pronto a derramar-se em cursos.  
(VOGT, 2008, pp. 239-40.)

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. “A paineira de Euclides” In: *Comemorações Euclidianas em São José do Rio Pardo*. São José do Rio Pardo: Departamento Estadual de Informações, 1946, pp. 23-6. (Publicado originalmente no *Diário de S. Paulo*, 1946.)
- \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida*. 2. ed. Seleção de Carlos Vogt. São Paulo: Global, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Margem: Poesia*. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida/Annablume, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Alguns poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, 1893 (O pintor da vida moderna). Trad. e posfácio de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 2009.
- CATTA PRETA, Cyro Armando. *Moenda dos olhos: haicais*. São Paulo: Atual, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Palhas do Tempo*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil– Japão/Massao Ohno, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sazões fugazes e rosa rosário*. Orlândia: Folha de Orlândia, 2002.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza T. (org.). *Haikai: antologia e história*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- GAY, Peter. *Modernismo – O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOGA, Masuda. “Alguns haicais de Goga”. *Caqui, Revista brasileira de haikai*, São Paulo, 31 maio 2008. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>>.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- PÉCORA, Alcir. “Nota nas vertentes do nome”. In: VOGT, C. *Poesia reunida*. São Paulo: Landy, 2008.
- PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Porto: Typografia de A. J. da Silva Teixeira, 1887.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RUIZ, Alice. *Desorientais: haicais*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VOGT, Carlos. *Cantografia: o itinerário do carteiro cartógrafo*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Metalurgia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Landy, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A utilidade do conhecimento*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

# A CANÇÃO POPULAR CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: UM PATRIMÔNIO DISCURSIVO SINTOMÁTICO<sup>1</sup>

Sylvia Helena Cyntrão<sup>2</sup>

---

## RESUMO

A representação discursiva subjetiva, sua ontologia e importância nos processos de construção de uma ideia de nação é o foco do estudo das letras de canções que abordaremos, por veicularem imagens circulantes, reiteradas na memória dos sujeitos contemporâneos. O artigo visa expor e refletir sobre as inscrições simbólicas que permeiam o grupo social de onde partem e constroem seu ethos. Inseridos na indústria cultural, os produtos espelham sintomas tanto de fragilidade individual como de resistência social, fenômenos que serão fundamentados a partir do pensamento dos filósofos e sociólogos Zygmunt Bauman, Theodor Adorno, Néstor García Canclini, Byung-Chul Han, Muniz Sodré e do teórico da literatura Affonso Romano de Sant'Anna. Além de olhar o que já é tradicional e conhecido da diversificada cultura musical popular brasileira, propõe-se também expandir a audição de vozes inovadoras que buscam romper a ditadura mercadológica do “igual” e as barreiras políticas de silenciamento.

**Palavras-chave:** Canção Popular. Poesia. Sintomas Sociais.

## ABSTRACT

The subjective discursive representation, its ontology and its importance in the processes of building an idea of nation the focus of this paper. The comparative study of the songs' lyrics that will be approached convey the repeated images that circulate in the memory of contemporary subjects. The article aims to expose and reflect about the symbolic inscriptions that permeate the social group from which they emerge and build their ethos. Inserted in the cultural industry, the products are symptoms

- 
- 1 O refinamento das reflexões para esse artigo foi possível em função de diálogos presenciais com profissionais especializados da área. Agradeço especialmente ao músico Felipe Cyntrão, membro do grupo de pesquisa Poéticas contemporâneas, a dedicada e pontual leitura opinativa da penúltima versão e à jornalista Rita Cyntrão pela cuidadosa revisão crítica textual.
  - 2 Doutora em Literatura pela UnB, com pós-doutoramento na PUC-RJ. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e vice-chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Líder dos grupos de pesquisa Poéticas contemporâneas e Textualidades contemporâneas: processos de hibridação. Autora de vários livros, entre eles *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, *O verso vivo de Vinicius de Moraes*, *Chico Buarque: sinal aberto* e *Como ler o texto poético*.



of both individual fragility and social resistance, phenomena that will be reasoned on the theory of Zygmunt Bauman, Theodor Adorno, Néstor García Canclini, Byung-Chul Han, Affonso Romano de Sant'Anna and Muniz Sodré. Besides looking at the traditional and known Brazilian popular musical culture, the expansion of the hearing of innovative voices that seek to break the market dictatorship of the “equal” and the political barriers of silencing is also proposed.

**Keywords:** Popular Song. Lyrics. Social Symptoms.

A história não terminou, de modo que  
escolhas ainda podem ser feitas — e inevitavelmente serão.

Zygmunt Bauman

### **Contingências contemporâneas e culturais**

A cultura brasileira, com seu passado colonial, é o lugar de convergência dos elementos sociais, psicológicos, étnicos, éticos e estéticos de outras civilizações, incorporados aos elementos nativos que, assim, deram espaço à hibridização das manifestações artísticas de toda ordem. Trataremos aqui de expor algumas reflexões sobre a arte, a realidade e a história que temos registrado a partir da palavra cantada, permeada de mitos híbridos. Entende-se a canção popular, para fins de análise, como uma sobre-determinação do projeto poético modernista, por participar da série musical e não da série literária.

Como diz Bauman (2003, p. 81) na epígrafe, se “a história não terminou”, cabe pensar nas escolhas que serão possíveis, na construção desse imaginário em aberto. A representação discursiva subjetiva, sua ontologia e importância nos processos de construção de uma ideia de nação é o foco do estudo sobre as letras de canção que abordaremos, por veicularem imagens reiteradas em circulação na memória dos sujeitos contemporâneos. O artigo visa expor e refletir sobre as imagens representadas, entendidas como inscrições simbólicas que permeiam o grupo social de onde partem e constroem seu *ethos*.

Os produtos artísticos e culturais criam *da* e *para* a realidade, sustentados pelo imaginário. Cabe registrar que estas reflexões espelham a realidade contemporânea da sociedade em que me insiro. Do início do século XXI a esse ano de 2020, o mundo tecnológico promoveu uma escalada da comunicação virtual sobre a qual pensadores como Zygmunt Bauman e

Anthony Giddens — para citar apenas duas poderosas forças — se debruçaram, identificando as modificações do comportamento humano relacional e a conseqüente transformação da intimidade.

Apesar do protagonismo da internet em todas as áreas do conhecimento, não foi, no entanto, sem desconforto que neste ano de 2020 o mundo em pandemia se viu pressionado ao uso da comunicação a distância — no que tange à presença física das partes — tendo sido a realidade modificada mundialmente pela disseminação de um novo vírus, mortal, o SARS-CoV-2, causador da Covid-19, doença para a qual ainda não se produziu vacina nem se encontrou tratamento.

De epidemia inicial na China, passou a pandemia no espaço de poucos meses. Das dezenas de mortes iniciais registram-se agora, nesse mês de julho de 2020 mais de 600 mil, dos 13,4 milhões de infectados, em 196 países. O isolamento social se impôs como forma de proteção individual e coletiva. Com isso, fomos forçados a uma adaptação de dois eixos existenciais, o interno e o externo, tendo que nos adaptar a modos de socialização mais seguros.

A necessidade do isolamento em função da pandemia impôs uma comunicação muito maior via web. As redes sociais, os canais do YouTube e os grupos de WhatsApp tomaram a frente, por serem as mídias divulgadoras das notícias mais imediatas do mundo exterior. E... embora tenha sido aberto um espaço para muitas narrativas falsas, por outro lado também esses canais têm funcionado para manifestações de toda ordem, sobretudo as artísticas. Cabe lembrar aqui as *lives* — umas mais, outras menos produzidas —, que têm sido um meio de movimentar o entretenimento e de manter, em outras bases, a visibilidade das vozes de uma forma mais democrática.

### **Escolhas em contextos**

Começando por essa síntese da realidade, aponto para a importância de pensar o impacto do drama coletivo da morte iminente e desamparada na produção artística dos agentes culturais. Será que a dinâmica dos novos processos de manifestação pode estabelecer campos de força social mais críticos? O que pode surgir de diferencial a partir das experiências existenciais dramáticas que os grupos estão vivenciando em escala coletiva? O tema das relações amorosas na canção popular, que vinha há tempos reiterando nas letras comportamentos destrutivos, violentos, discriminatórios, será substituído pelo dos encontros mais amigos, em linha com essa ressignificada valoração motivada pela crise?

É bom lembrar que, embora a definição de *cultura* seja justamente o conjunto dos hábitos sociais de grupos e comunidades, criados por suas manifestações intelectuais, religiosas e artísticas, uma questão incômoda e não resolvida é a valoração dessas manifestações. Segundo Sant’Anna (2017, p. 39-40), “Um dos problemas da cultura de nosso tempo foi ter posto em dúvida a necessidade de se pensar na qualidade/valor como se fossem elementos elitistas, reacionários, da mesma maneira que outros só conseguem ver a qualidade através da quantidade”.

Minha prática docente com as pesquisas sobre a canção popular a entende como instrumento de informação sobre os valores culturais reiterados ou contestados na sociedade brasileira. Sua potência está no fato de ser uma forma artística híbrida, composta de sistemas semióticos em diálogo que, identificados em um processo analítico, pela investigação instrumental do texto, remetem-nos a campos de força contextuais, pelo cruzamento da intenção do autor com a intenção do leitor (ouvinte), de que fala Umberto Eco (2003). O objetivo dos estudiosos da área das humanidades, como nós, tem sido identificar, a partir das várias textualidades que surgem, fraturas que já estavam abertas nesse corpo geo-histórico-cultural nos diferentes espaços do nosso país.

Todo um sistema multicultural, paralelo ao *mainstream* da indústria cultural, foi alijado pelas instâncias governamentais que, na contramão da lógica da própria saúde econômica — e da saúde psicológica dos cidadãos — ignorou o campo de força do *sensível* artístico das comunidades, que poderia ser fomentado como mediador de coesão social no presente, sobretudo nos espaços sociais mais fragilizados.

No âmbito da nossa atuação, cabe também olhar como, na outra ponta, a indústria cultural tem lidado com o espaço presencialmente restrito para apresentações de shows e se há pistas de como, na pós-pandemia, poderá atender aos padrões massivos lucrativos até então habituais. Interligados às mídias de massa em seus objetivos mercadológicos, estas divulgam às centenas e milhares produtos que, assim que atendem a desejos percebidos de segmentos da população, os esvaziam de sentido, pela padronização a que os submetem.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em entrevista (visionária) em 7 de fevereiro de 2018 ao jornal *El País*, caderno “Cultura”, dispara: “Quanto mais iguais são as pessoas, mais aumenta a produção; essa é a lógica atual; o capital precisa que todos sejamos iguais”. Em 2019, megashows levaram aos estádios 80, 100 mil pessoas — e não só adultos, mas adolescentes e crianças, que cantam, sem perceber, comportamentos criminalizados aqui e na maior parte do mundo, como a discriminação de gênero, o machismo e a violência das brigas de casal.

Cabe lembrar que, já em 1947, os filósofos-sociólogos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt, na Alemanha, se preocuparam em explicar o processo do envolvimento do povo por uma cultura inautêntica, divulgada pelas mídias de massa em padrões que servem ao capitalismo para vender(-se), e criam no indivíduo o desejo de “compra” (metafórica ou não) de certos produtos que seriam uma espécie de passaporte identificador de pertencimento.

É igualmente importante lembrar que cultura de massa e cultura popular não significam o mesmo. Cultura popular é a espontânea representação, pela via da arte, de costumes e ideias de uma população. Já o que se chama de cultura de massa é a pasteurização da arte, ou seja, a diluição de uma estética pela repetição da mesma fórmula que, testada pela indústria cultural, mostra que “vende”. Esse conceito diz respeito a uma produção que não é autêntica, mas que, reproduzida massivamente, ganha foro social como tal.

Os produtos dessa cultura são, portanto, veiculados em escala industrial, padronizando as preferências e gostos de parte abrangente da população. Esse é um fenômeno que ocorre no universo da canção, na TV, no cinema, na moda e em outros segmentos chamados de “pop”, globalmente. O que seriam bens culturais são transformados em mercadorias, tão sedutoras quanto perigosas, já que fomentam a alienação, por meio da repetição (a conhecida “lavagem cerebral” que exclui qualquer possibilidade de formação de uma crítica emancipatória).

A incitação ao consumo de bens materiais fugazes referenciados continuamente nas letras das canções remete a outra das precisas reflexões de Byung-Chul Han na entrevista já citada: “Hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização” (HAN, 2018). A identidade que depende do consumo dos objetos ou sua ostentação reifica o indivíduo, impedindo a satisfação íntima plena e autônoma, presa da aceitação social de sua imagem externa que, como sabemos, move-se velozmente na roda do capitalismo, que fabrica os desejos para vender as soluções. Canções que levam o indivíduo a se identificar com a bebida como solução para qualquer problema, ou o carro como promotor de autoestima são indicações distorcidas de valor humano.

O processo é descrito pelo sociólogo Muniz Sodré, doutor em Sociologia da Informação pela Universidade de Sorbonne e um de nossos maiores pensadores da comunicação contemporânea:

A identidade constrói-se pulsionalmente no quadro de um estranhamento subjetivo interno, mas principalmente a partir de imagens externas que circulam na sociedade mediatizada em todas as formas industriais

possíveis. A identidade viabiliza-se como um jogo de signos realizados por imagens, que circulam aceleradamente, de forma contagiante, à maneira de um processo viral. Não são imagens com uma sombra referencial da realidade capazes de suscitar a reflexão, mas simulacros que se incorporam aos sujeitos, criando um outro tipo de relação com o mundo físico. (SODRÉ, 1996, p. 174.)

Sodré prossegue comentando que isso é possível sobretudo na esfera dos corpos socialmente fragmentados (mas... não só, como comentaremos na sequência), em que a identidade pessoal torna-se, muitas vezes, comutável pela contaminação sígnica, em função das contingências que a banalizam. A observação sistematizada das mensagens das letras na canção popular de todos os gêneros expõe sintomas para identificação de valores que permeiam a construção social pela palavra.

### **Detectando sintomas**

Uma das formas de arte mais tradicionais no Brasil, a canção sertaneja, que tem um apelo sentimental muito forte em suas letras, passou nos últimos anos a dominar o mercado fonográfico com uma avalanche de preconceitos e clichês, identificando pessoas a produtos, tais como o celular, o carro e, sobretudo, a bebida. Nove de cada dez apresentam melodias praticamente iguais, mas com apelo de entretenimento muito forte, pelo tratamento artístico tecnológico que recebe dos empresários da área, garantindo um padrão vendável e lucrativo. Nesse caso, estamos dizendo que há um trabalho manipulatório da psicologia que permeia muitas relações humanas contemporaneamente. A produção do simulacro de realidade repetido permite a identificação emocional, porém acrítica, entre cantor-compositor-público.

Sabemos que os processos de alienação e de perda de capacidade de crítica e de autocritica são seculares e orgânicos, por isso o esforço das ciências da linguagem deve ser o de conseguir um contraponto, para a expansão responsável de uma consciência que honre as conquistas sem demérito do sujeito histórico que somos.

Percebe-se que a expressão de vários comportamentos narcísicos, distorcidos e distópicos é naturalizada como padrão. Ainda, na entrevista citada, o filósofo Byung-Chul Han (2018) comenta: “Vivemos uma fase em que a comunicação está debilitada como nunca: a comunicação global e dos *likes* só tolera os mais iguais; o igual não dói!”.

Muitas letras de canções apresentam um modo de vida centrado na fugacidade de situações do presente, com narrativas referenciais, destituídas

da função poética<sup>3</sup> da linguagem. Os estudos sociológicos explicam os modos gerais, ou estratégias, em que tais ideologias podem ser mobilizadas no mundo social sustentando os benefícios da cultura do narcisismo, como a definiu o historiador Christopher Lasch (1986). Sabemos que a atitude narcísica não produz intimidade, pois há um investimento “mínimo” do “eu” no “encontro”. Não há aprofundamento temporal nas relações (investimento maximizado do “eu”), pois laços frouxos atam o que se quer unir apenas com objetivo de satisfação dos sentidos.

Os produtos que entram no mercado cultural banalizados, expondo o cotidiano de emoções relacionais, são produtos fortemente promovidos por um sistema empresarial cujo objetivo é obter lucros altos com fenômenos artísticos de fácil apelo popular. Certas canções de alguns artistas são reflexo de um tipo de cultura que fomenta o que é a contingência de grande parte da população. Pode-se constatar aí que a novidade nem sempre é nova, mas ideologicamente naturalizada com a intenção de lucro.

No caso do segmento denominado “sertanejo universitário” — uma mistura com a música brega<sup>4</sup>, com toques e batidas provenientes do arrocha baiano —, foi oriundo da região Centro-Oeste e é presentemente absorvido, sobretudo nos espaços urbanos, em função da atuação dos jovens filhos do interior que, como alunos das universidades nas cidades, levaram a tradição de seu lugar de origem. Um híbrido de gênero foi sendo formado, e hoje essa produção — logo cooptada pelos empresários do ramo — foi levada a um público crescente de todas as classes sociais, e para além dos muros da escola.

Identifica-se em muitas das canções do gênero a discriminação nas tendências de comportamento. Tratadas de forma bem-humorada, de apelo fácil pelo poder do ritmo, aprofundam as distorções culturais. Entendo que é preciso pensar a sociedade que produz, reitera e consome esse fenômeno, em suas consequências, e ofereço aqui um exemplo de letra que tem sido repetido em minhas comunicações sobre o assunto, pela clareza com que pode demonstrar as distorções de que falamos.

Sublinhada por uma melodia dançante, a letra da canção “50 reais” conta uma história de traição sofrida pela própria cantora Naiara Azevedo e o que esta fez quando a descobriu. A letra relata que ela segue o namorado a um motel e, quando comprova, no ato, a traição, o confronto com as seguintes palavras: “Não sei *se dou na cara dela ou bato em você/* mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer/ e pra pagar a dama que lhe satisfaz/ toma aqui uns 50 reais”.

3 Referência ao *modo* como a linguagem é trabalhada para melhor expressar.

4 O termo “brega” é utilizado aqui como gênero musical. Sua estética abrange vários ritmos, em especial a balada romântica de tons exagerados.

Letras com essa carga emocional — e são centenas — expõem como sintoma significativo valores alienantes estruturados que ainda nos circundam massivamente. Nesse caso, temos a reprodução, pela mulher, de um universo machista anacrônico (“dou na cara”, “bato em você”), mas que é confortável ao imaginário de grande parte da população, e por isso é aplaudido. Pergunto se a sociedade quer reforçar ou mudar esse tipo de cultura.

O site Música Machista Popular Brasileira (MMPB) — criado por mulheres, as jornalistas Lilian Oliveira, Nathalia Ehl, Rossiane Antunez e Carolina Tod — aponta letras problemáticas (de diversos estilos musicais e não só de hoje em dia) e chama à consciência em sua apresentação, que diz:

#### SOBRE O PROJETO

*Por trás de toda música “inocente”, o reflexo de uma sociedade machista.*

Ah, o poder da música... Há quem ainda ignore, mas a música é um produto cultural que retrata e reflete o quanto nossa sociedade caminha a passos lentos com relação ao respeito à mulher enquanto indivíduo.

Vamos falar de músicas cantadas por homens e também por mulheres, vai ter funk e vai ter bossa nova, vai ter letra machista descarada e enrustida. De tudo um pouco.

A intenção é uma só: provocar reflexão. O que essas músicas têm em comum? Por que essas músicas incomodam — ou deveriam — incomodar muito mais? Escute com atenção: o descompasso machista às vezes está só nas entrelinhas.

Tomemos como exemplo a canção “Propaganda”, da dupla sertaneja Jorge e Mateus, que fez milhares de pessoas cantarem alegremente nos muitos estádios em que se apresentou a seguinte mensagem, que comentaremos a seguir.

Ela ronca demais  
Mancha as minhas camisas  
Dá até medo de olhar  
Quando ela tá naqueles dias

É isso que eu falo pros outros  
Mas você sabe que o esquema é outro  
Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho  
Tá doido que eu vou fazer propaganda de você  
Isso não é medo de te perder, amor  
É pavor  
É minha, cuido mesmo, pronto e acabou

O que ouvimos, para além da pretendida “graça” dos comentários desse homem apaixonado? Ouvimos que o apaixonado — homem — prefere desqualificar a mulher, por insegurança... machista. Embora confesse uma fragilidade — “medo de te perder, amor / (...) pavor” — a fala autoritária se impõe: “*É minha, cuidado mesmo, pronto e acabou*”.

Essa letra, que vem acompanhada por uma melodia dançante e bem estimulante dos sentidos, pretende ser espirituosa em uma situação que coloca a mulher como subalterna ao homem. No entanto, milhares de mulheres cantam junto aos artistas, nos shows, contribuindo, sem perceber, para sublinhar esse imaginário e autorizar um comportamento masculino que a sociedade já descartou por ser ofensivo. Mas elas aplaudem porque se sentem identificadas com a valorização pelo ciúme, mesmo que de forma tão distorcida. Esse é um dos exemplos mais suaves em circulação... e, de toda forma, a linha melódica, aliada às performances dos cantores, acabam capturando os corações sobre as mentes.

Se formos falar do gênero funk (que teria que ser tema de outro artigo, por sua extensão e complexidade), a sexualização animalizando e objetificando a mulher ainda aparece com mais frequência. Esse é outro dos sintomas sociais que precisamos observar: a sedução feminina pelos signos da violência e sua submissão aos apelos da marginalidade. Dentro da amplitude de produção do gênero, tanto há as canções que incitam, inclusive, ao crime como uma opção acessível e de status no meio, quanto as que denunciam a situação desvalida das favelas.

Na direção oposta do funk ostentação e do funk proibidão carioca, cujos temas se concentram no narcísico trio *mulheres, poder e dinheiro*, o funk-consciente ou funk-realidade do paulistano Lucas Rocha, o MC Garden<sup>5</sup>, se move em falas sobre cidadania, educação, direitos e manifestações de protesto em suas músicas. Ele afirma aos que estranham tais temas no gênero, que não é rap, é funk mesmo. Compartilho aqui a letra de “Geração de pensadores”, que poderíamos, inclusive, chamar de canção de protesto pela firmeza das denúncias:

(...) Quantos que vivem do mínimo?  
Quantos que o dízimo já dizimou?  
Quem que é o síndico e quem que o indicou?  
É hora de lutar pelo que você reivindicou!

Porque a luta é mútua tem que ter uma conduta

---

5 Para conhecer um pouco mais da história do funk pela voz do artista, ver: <<https://youtu.be/wkuKd-8931w>>.



De quem não fica usando o sistema como desculpa  
Pois isso dificulta a ter a mente culta  
E se a vida vai ruim de quem é a culpa?

A culpa é do governo que conta lorota?  
Ou a culpa é nossa que toda vez vota?  
A culpa é da mídia que mostra a indecência?  
Ou a culpa é nossa que dá audiência?  
(...)

Sempre foi assim? Não vai ser diferente?  
Depois quero ver você vir reclamar  
De quem foi eleito presidente

Pois para mim o Brasil não vai para frente  
Enquanto a gente achar que a culpa  
É só deles e nunca da gente  
(...)

Ser brasileiro não é ter certidão  
Brasileiro em primeiro é ser cidadão  
E isso não é torcer para seleção no mundial  
É entender que lutar não é opção, é obrigação moral.

A partir do exemplo das letras das canções mencionadas, pergunta-se que narrativas vivenciais serão sustentáveis para as sociedades minadas pelas mortes, para os sujeitos fragilizados pelo medo, pelas consequências que um vírus mortal acarreta na visão de mundo? Continuaremos mantendo identidades sem a ética do respeito como sobrevivência?

### **Analisando mais**

Nesse ponto, a leitora e o leitor talvez ainda possam questionar se a autora do artigo, na intenção de combater o preconceito, não estaria também incorrendo em uma visão elitista, já que sua voz provém dos meios acadêmicos. É compreensível, visto que o assunto desliza sobre o terreno delicado das oportunidades, a falta delas, e as consequentes desigualdades sociais. Apresento aspectos e fatos, a seguir, que serão complementares ao entendimento.

No mundo do entretenimento, apesar do fator positivo, não resta dúvida, de constituir-se em um universo que oferece trabalho e sustento a milhares de famílias, há, por outro lado, a homogeneização dos artistas sob

uma fórmula trabalhada com requintes técnicos para capturar o público apelando aos seus sentimentos mais à flor da pele, a partir dos temas da separação, da traição e das amizades que apoiam como parceiras no uso da bebida.

No site das mais tocadas de 2020<sup>6</sup>, temos a seguinte situação:

#### TOP 100 MAIS TOCADAS DAS RÁDIOS 2020:

Ranking baseado em número de execuções em mais de 7.000 emissoras de rádios espalhadas pelos quatro cantos do Brasil (AM, FM, Web e não-comerciais). São as músicas mais tocadas de 1º a 31 de maio.

#### GÊNEROS MAIS POPULARES DE MAIO/2020

1º Sertanejo: 59 músicas (59%)

3º Internacionais: 17 músicas

2º Pop nacional: 11 músicas

4º Forró: 4 músicas

5º Samba/Pagode: 4 músicas

Chama a atenção, entre as primeiras colocadas, a letra de “Bebaça”, na versátil voz de contralto<sup>7</sup> da cantora Marília Mendonça. Marília leva sua mensagem pelo Brasil afora, tendo mais de 15 milhões de seguidores em seu canal do YouTube – o maior entre os cantores, as cantoras e as duplas sertanejas brasileiras<sup>8</sup>. Recentemente, promoveu uma *live* que durou nada menos que três horas. Os números que acompanham a cantora falam por si. Do *Diário do Nordeste* de 4 de abril de 2020, temos a seguinte manchete: “Depois de reunir mais de 3 milhões de pessoas em uma *live* feita na sala de sua casa, com três horas de duração, a cantora Marília Mendonça anunciou mais dois shows *on-line*”.

De que fala a letra mencionada? Trata-se de expor o comportamento público de uma amiga, após consumo exagerado de bebida.

*Diz que aguenta bebida*

Tomou duas seguidas

Perna bambeou

Ainda não lembrou

Vou refrescar sua memória

6 Disponível em: <<https://maistocadas.mus.br/musicas-mais-tocadas/>>.

7 Outras vozes de contralto famosas no Brasil: Maria Bethânia, Ivete Sangalo, Zélia Duncan.

8 Para se ter uma noção da dimensão, comparo ao canal de YouTube da cantora pop Ariana Grande, que tem em torno de 18 milhões de seguidores. O mais seguido no YouTube é o cantor Justin Bieber, com cerca do dobro desse número.

Tentou agarrar o garçom  
Derrubou a caixa de som  
Pra variar, 'cê queimou a largada  
Tentou até ligar pro ex  
Pra sua sorte, eu não deixei  
Já 'tava tudo rodando, rodando  
*Pedi outra rodada*  
*Amiga, 'cê 'tava bebaça*  
*Subindo na mesa, virando garrafa*  
Amiga, 'cê 'tava bebaça  
Tomou tudo, tomou fora  
Só não tomou vergonha na cara  
*Tomou tequila, tomou cerveja*  
*Tomou tudo, tomou fora*  
Só não tomou vergonha na cara

A narrativa dos comportamentos inadequados é clara e a repreensão também, no verso “Só não tomou vergonha na cara”. A questão é compreender a motivação dos ouvintes (milhões) dessa letra e de outras que colocam a bebida como lenitivo para corações traídos. Podemos inferir certamente que é por identificação com um lado ou outro da história. Não deixa, no entanto, de banalizar comportamentos sociais e também individualmente perigosos, naturalizando-os.

A primeira canção mais ouvida, citada no site das mais tocadas, vem pela voz do cantor Gustavo Lima, narrando problemas de um casal; o que ouvimos é a reduplicação de imagens românticas esgotadas, tal como na expressão “sorriso que me deixa louco” e as demais marcadas abaixo em itálico. Cito a letra:

A gente tinha combinado  
Que já tava tudo errado  
E que não dava mais  
*Marcamos um ponto final*  
Mas o final é sempre igual  
Você me faz voltar atrás  
Enche de perfume no corpo  
*E um sorriso que me deixa louco*  
*Com a intenção de provocar*  
*Como é que eu largo dela?*  
E a gente fez amor, uô uô  
Era pra terminar quem disse que eu consigo  
E a gente fez amor, uô uô  
*Como se fosse o último pedido*

E a gente fez amor, uô uô  
Era pra terminar quem disse que eu consigo

Que conceito de amor vemos representado massivamente hoje nas canções sertanejas, como a mencionada? O que espelham, a partir das letras, esse e os outros gêneros musicais populares?

### **Caminhando com a história cultural**

A observar valores culturais, o papel desta articulista é registrar fenômenos de massa com possíveis explicações fundamentadas nas fraturas ainda abertas, expostas em palavras e imagens, já que as letras das canções falam sobre os valores individuais e coletivos elaborados a partir do que o imaginário carrega.

Apresento duas diretivas teóricas para fundamentar vetores opostos da arte da canção. Um reitera referenciais diários banalizados nas narrativas, promovendo a anestesia crítica; o outro aponta para segmentos que convivem em espaços sociais semelhantes, mas que promovem a transformação efetiva, resistindo ao banal, entendido (a partir do dicionário) como o que é mínimo, secundário, frívolo, fútil, trivial, ínfimo, tênue, insignificante. Não se trata de julgamento moral, mas de explicitar um caminho alienatório, uma anomia, quase (no sentido do estado social anestesiado em que padrões informativos de conduta e crença desaparecem).

Se fizermos um recuo histórico sobre gênero musical no Brasil, percebe-se que as canções são espelho de contextos de época, desde os anos de 1920, inclusive a chamada canção sertaneja de raiz que nos contava vivências do... sertão. (Os exemplos que citamos anteriormente fazem parte da terceira geração do gênero, deslocado para o espaço urbano.)

Um século depois, neste 2020, se temos — observando-se sites de canções mais tocadas — uma horizontalização das experiências intersubjetivas e a apologia do igual, com a clichêização dos temas relacionais, temos por outro lado uma produção cancionista de resistência ao frívolo que ocupa seu lugar da descanonização e da desconstrução em bases inclusivas, em que as múltiplas diferenças de expressão projetam novas subjetividades plurais (apresentaremos exemplos no correr desse texto).

A partir da década de 1970, com o movimento tropicalista, a poesia brasileira sofreu esse processo de hibridação, em que as fronteiras entre os gêneros passaram a ser permeáveis e os canais de sua divulgação mais abrangentes. Segundo Maria Augusta Babo, texto, imagem, som e corporeidade convivem e se complementam, já que “a hibridação é uma explosão de fronteiras e uma recombinação de sistemas heterogêneos de significância” (BABO, 2000, p. 2).

Essa coexistência de vozes vindas de vários centros (urbanos ou não) tematizou preocupações existenciais, menos ou mais elaboradas, em forma de crítica social, do feminismo-feminino, do homoerótico masculino, bem como dos conceitos em transformação, como a memória e o amor.

Dos tropicalistas *antropofagizantes*<sup>9</sup>, devedores do modernista Oswald de Andrade, aos integrantes do movimento Mangue Beat, liderado por Chico Science, que deslocaram o centro de fala do eixo Rio–São Paulo para o Nordeste, temos registrado na representação artística elementos regionais como o maracatu, ciranda, xaxado — além do funk e do rap, inspirados na música negra norte-americana de periferia.

O Mangue Beat<sup>10</sup> é relevante enquanto movimento cultural pois ressaltou a resistência dos elementos particulares, em oposição a uma nação universalizante, bem como apropriou-se de elementos da cultura globalizada (representada pela “parabólica enfiada na lama” que consta do manifesto de Fred Zero 4), criando um zona de “entre-lugar”, segundo o conceito de Bhabha (1998, p. 20):

Esses “entre-lugares” fornecem espaço para a elaboração de estratégias de subjetivação singulares ou coletivas que definem a própria ideia de sociedade. É dessa forma, com a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença, que os valores culturais se manifestam e podem ser negociados.

Ainda sob o ponto de vista histórico, sublinho que na década de 1990 também aconteceu a amplificação da estética da canção, das performances e das questões temáticas, com a acidez das críticas sociais, bastando lembrar algumas das letras mais entoadas pelo público como “Brasil”, de Cazuza, e “Que país é este?”, de Renato Russo. Dessa década, citamos os dois artistas do rock brasileiro como porta-vozes icônicos da realidade geracional, pois, contaminados pelo vírus do HIV, morrem jovens, assumindo posições opostas sobre sua tragédia pessoal.

De um lado, temos Cazuza, afirmativamente mergulhado na sociedade do espetáculo, expondo suas crises, e, de outro, Renato Russo negando a espetacularização de seu estado terminal. Vislumbrava-se assim, em meio à crise provocada por um outro vírus devastador, porque sexualmente transmissível, a manifestação da expansão das liberdades

---

9 Ver *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, 1922: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente./ Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz./ *Tupi or not tupi, that is the question.*”

10 Recomendo a leitura da pesquisa da Dra. Yara Fortuna (2006), que traça um panorama completo do movimento Mangue e o aprofunda em bases teóricas, situando-o como diferencial da canção a partir da década de 1990.

promovidas pela contracultura da década de 1960, que possibilitou a subjetividade multiforme.

### Paralelos no popular

Paralelamente às novidades, o tradicional porta-voz da sociedade brasileira, o samba (e sua variável, o samba-canção) continuou sendo espelho de Brasil. Sabemos que em meio a muitos virtuosos poéticos, entre eles Cartola, sambista do morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, muitos compositores do gênero retrataram durante o século XX, até depois da sua metade, o mando do homem sobre a mulher. Inúmeras letras apresentaram o traço da sociedade de seu tempo — em que o jugo das mulheres e os preconceitos de raça e gênero ainda não eram crime.

Causa estranhamento que, à beira do século XXI, em 1997, mesmo um artista que defende a arte como lugar de crescimento social, de alegria e também de conscientização, como Zeca Pagodinho, tenha gravado com o compositor Dudu Nobre a seguinte letra ofensiva à mulher e muito violenta (destaco os versos em *itálico* e **negrito** na citação) do samba “Faixa amarela”. Vejamos a letra:

Eu quero presentear  
A minha linda donzela  
Não é prata nem é ouro  
É uma coisa bem singela  
Vou comprar uma faixa amarela  
Bordada com o nome dela  
E vou mandar pendurar  
Na entrada da favela (...)  
*Mas se ela vacilar, **vou dar um castigo nela***  
**Vou lhe dar uma banda de frente**  
**Quebrar cinco dentes e quatro costelas**  
*Vou pegar a tal faixa amarela*  
*Gravada com o nome dela*  
*E mandar incendiar*  
*Na entrada da favela*

Outro famoso sambista, Martinho da Vila, mudou, inclusive, a letra, para gravá-la sem o peso da violência explícita, em participação no *Sambook Zeca Pagodinho*. Martinho inseriu uma única palavra, “sem”, mas que fez alguma diferença e mudou a conotação do trecho, ficando a letra dessa forma: “Mas se ela vacilar, vou dar um castigo nela/ **Sem** lhe dar uma banda de frente/ *Quebrar cinco dentes e quatro costelas (...)*” (MARTINHO, 2014).

É preciso apontar o problemático dessa violência cantada — que não tem a menor graça para quem a sofre —, já que, conforme divulga o site MMPB ao comentar essa letra, “Mais de 500 mulheres são vítimas de agressão física a cada hora no Brasil, aponta Datafolha”<sup>11</sup>.

A criminalização da violência doméstica é uma conquista civilizatória. A legitimidade dos movimentos feministas aponta para a luta que fundou uma nova história do feminino em igualdade de direitos com o patriarcado. Chamamos a atenção, portanto, na área da literatura, para tais distorções de significados que diluem as lutas culturais e a própria história social, o que não deve ser confundido com a inaceitável censura à expressão artística.

Alguns pesquisadores da canção preconizam que a indústria cultural apenas atende aos anseios do que já está consagrado e o que se aponta como “negativo” é censura à expressão do povo. Sabemos que o que ocorre, na verdade, é uma confluência de interesses entre agentes, ação e estrutura social. Então, é necessário, sim, que os formadores de opinião exponham esse processo para trazê-lo à consciência coletiva. Em *Vocabulário de música pop*, no verbete “música popular”, item “a” — “a natureza comercial da música popular” —, Shuker (1999, pp. 194-5) nos lembra:

Essencialmente toda música popular é uma mistura de tradições, estilos, influências musicais, além de ser um produto econômico com significado ideológico. No núcleo da maioria das formas de música popular há uma tensão fundamental entre a criatividade e o ato de compor a música e a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão.

Nem toda expressão oral, sobretudo as que fazem apologia à violência, que humilham minorias, que são contra a dignidade do ser, devem ser legitimadas de forma acrítica, somente por partir daqueles que não integram a classe dominante. A história do processo civilizatório nos ensina que uma estrutura social democrática deve buscar a diminuição das desigualdades, abolindo fronteiras que recalcam segmentos da cultura popular, mas mantendo-se o contrato geral de uma ética humanitária.

Muitas vozes o fazem, reestruturando com a palavra o escopo social esgarçado do presente. Desconhecidas — intencionalmente, ou não, da grande mídia —, precisam ser reforçadas. Uma delas é a do rapper GOG, de Brasília, que, pela música, faz um trabalho de conscientização coletiva junto à população periférica. As performances dele são muito envolventes,

---

11 Disponível em <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/mais-de-500-mulheres-sao-vitimas-de-agressao-fisica-a-cada-hora-no-brasil-aponta-datafolha.ghtml>>.

como entretenimento, sim, mas um entretenimento que promove a autor-referenciação; que propõe a amplitude de consciência, tal como na letra do rap “Meça as palavras que diz”:

A palavra *nós* é cada dia mais forte que *eu*  
Palavra bem na hora certa, completa  
Palavra dita com saudade, aberta  
Palavra de quem sabe o alvo, acerta  
Palavra dita com verdade, liberta.

O que quero demonstrar com esse exemplo é que, além de olhar o que já é tradicional e conhecido da diversificada cultura brasileira, nós temos também que expandir a audição de vozes que buscam, com muito sacrifício, romper a ditadura mercadológica do “igual” e as barreiras políticas de silenciamento, porque esse é um dever de respeito aos periféricos da história. Como analistas, precisamos sustentar essas vozes junto às nossas.

As canções do estilo de rap adotado por GOG, o rap underground (e também dos Racionais MC’s, MV Bill e Sabotage) tratam de problemas sociais das comunidades pobres, de questões étnicas, da violência<sup>12</sup>. Uma das letras do disco *CPI da favela*, de 2000, da canção “É o terror”, se debruça sobre a denúncia de um sistema “burguês” que promove o sofrimento das camadas mais fragilizadas da sociedade — os “plebeus”:

Falo do crime de *um povo que sofre*  
Enquanto nas mansões da minoria transbordam os cofres  
*O burguês discrimina*  
Fala mal de mim de você da sua mina apoia a chacina  
Desmerece o artista o ativista  
Deturpa a entrevista  
*Eu sou plebeu até a cabeça e o apogeu.*  
No negro escravo correu sangue meu  
*Meu ancestral sofreu e o seu?*

A longa letra segue, e dela ainda destaco também os versos seguintes, pelo confronto de realidades apontadas na menção a dois lugares que se contrapõem: “Disneylândia / Ceilândia”. Esse é o “terror” explicitado das desigualdades.

Linha de frente eu sou o rap nacional. É o terror é o terror  
Rap nacional é o terror que chegou. É o terror!

---

12 Considero o rap um gênero de canção por apresentar, como os demais, a confluência de dois sistemas semióticos: o musical e o linguístico-literário.



*Eu sei não sou a Disneylândia*

*Eu sou os becos das quebradas escuras da Ceilândia*<sup>13</sup>

Outro de seus ácidos raps, “Entrei no ar”, promove a denúncia do comportamento dos governantes e parece escrita para o exato presente que temos vivido, embora tenha sido lançada no álbum *Vamos apagá-los com nosso raciocínio*, em 1993:

Para os da lei não passamos de estúpidos  
As minas dos seus olhos os cofres públicos  
E sabe o que mais  
Golpeiam por trás com habilidade incrível  
Será possível que por mais horrível  
que o quadro se transforme  
*Milhares morrem e ninguém se toca*  
Acorde, senão a corda sufoca  
Não seja idiota  
Além do mais não seja carrasco de si próprio  
*Não deixe o óbito se tornar lógico*  
Me diz se tanto faz se tanto faz me diz  
viver num país, onde você sempre finge  
Finge ser feliz?  
mas há antídoto capaz de eliminar esses otários:  
Consciência, educação, objetivos claros!  
É isso aí, não abandone-me...  
*Nossa responsabilidade é grande.*

Concluo com a resposta que o próprio rapper emite como solução ao seu verso que pergunta:

*Qual a saída?*

consiste em admitir que o mal existe sim enraizado entre nós  
pronto pra ficar, nos dizimar, ser nossa sina  
temos que ter forças nos unir,  
para impedir para distinguir o certo do errado  
do contrário meu caro seremos eternos manipulados

Parece que já ouvimos isso. Sim, ouvimos. Meu pai, também professor e um pensador da nacionalidade, dizia, com seus 89 anos, que há 500

---

13 Região administrativa periférica de Brasília, berço de GOG, fundada pelo governador Hélio Prates, do DF, em 1971. O prefixo “cei” se refere à sigla da Campanha de Erradicação das Invasões. O secretário Otomar Lopes Cardoso conferiu à nova localidade o nome de Ceilândia, inspirado na sigla “CEI” e na palavra de origem norte-americana “lândia” (terreno, lugar – land).

anos falamos o mesmo, mas que é preciso continuar nos revoltando. Os problemas brasileiros são difíceis de serem sanados, pois são estruturais e remontam à colonização predatória que tivemos. Falar o mesmo, no entanto, não significa (lembrando Heidegger) que tenhamos que dizer coisas iguais. Cada artista, cada educador, cada profissional consciente que se levanta em seu tempo e seu espaço contra o sistema corrupto e os corruptores do sistema, contra a desigualdade social e a favor de oportunidades iguais, não deixa, ao menos por ora, que seja pior: ocupa o espaço discursivo analítico, sustentando a ética necessária à sobrevivência coletiva.

De acordo com Canclini, é preciso, portanto, assumir a importância da cultura e seus produtos como a representação do imaginário que institui o social em suas ambivalências e expõe o que temos chamado de “sintoma”:

O cultural abrange o conjunto de processos mediante os quais representamos e instituímos imaginariamente o social, concebemos e administramos as relações com os outros, ou seja, as diferenças, ordenamos sua dispersão e sua incomensurabilidade, por meio de uma delimitação que flutua entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade (local e global) e os atores que a abrem ao possível. (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 57.)

Talvez pela primeira vez na história do Brasil, com a crise sanitária da pandemia que tem feito todas as frentes sociais se reposicionarem e se igualarem sob o ponto de vista da condição humana mortal, estejamos tendo a oportunidade de construir uma nação com uma narrativa de fato transparente e, quem sabe, mais poética, no sentido da delicadeza necessária à construção de uma humanidade integrada em suas diferenças.

### **Ressoando junto**

A canção popular é um dos espelhos da assimetria de consciências no Brasil, como vimos em exemplos tratados neste texto; por isso, como aponta GOG, “nossa responsabilidade é grande”. Se quisermos compreender e ressignificar os rumos promovidos pelo contexto que estamos vivenciando, é essencial ouvirmos o que as canções sinalizam, como eco social. A epígrafe de Bauman, com que iniciamos estas reflexões, reitera a necessidade de escolhas que preservem o respeito por cada vida.

O pensador cita, na penúltima página de seu *Amor líquido*, a filósofa política alemã Hannah Arendt, como referência para atenção ao que ressoa de uma voz humana para outra. Reproduzimos o trecho diretamente do livro da autora, *Homens em tempos sombrios*, publicado originalmente em 1968:

O mundo não é humano simplesmente por ser feito por seres humanos e nem se torna humano simplesmente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se tornou objeto de discurso. Por mais afetados que sejamos pelas coisas do mundo, por mais profundamente que possam nos instigar e estimular, só se tornam humanas para nós quando podemos discuti-las com nossos companheiros. (ARENDDT, 2003, p. 31.)

Arendt e Bauman acreditam, como nós, que a solidariedade é o principal valor capaz de impedir o triunfo das catástrofes — sejam elas políticas ou morais.

A síntese necessária para essas já extensas reflexões não poderia deixar de ser buscada na poesia. Assim sendo, remeto aos versos da canção “Seu olhar”<sup>14</sup>, de Arnaldo Antunes, músico e poeta premiado<sup>15</sup>, pensador da cultura.

O seu olhar lá fora  
O seu olhar no céu  
O seu olhar demora  
O seu olhar no meu

O seu olhar seu olhar melhora  
Melhora o meu

Onde a brasa mora  
E devora o breu  
Como a chuva molha  
O que se escondeu

O seu olhar seu olhar melhora  
Melhora o meu (...)

É preciso olhar o outro para conseguir ver, ver-se, e ao mundo que podemos (ainda) construir, a partir do agora. Cabe a você ressoar! E melhorar o meu olhar.

---

14 A canção foi composta em parceria com Paulo Tatit e lançada em 1995 no álbum *Ninguém*.

15 O paulista Arnaldo Antunes, consagrado como músico com a banda de rock Titãs e com o trio Os Tribalistas, também foi vencedor por duas vezes do Prêmio Jabuti – poesia, em 1992 e 2016.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: \_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (1968).
- BABO, Maria Augusta. “As transformações provocadas pelas tecnologias digitais na instituição literária” (conferência). Universidade Nova de Lisboa, 6 abr. 2000. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/babo-maria-augusta-tecnologias-literatura.pdf>>.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAROS AMIGOS, edição especial. *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, ato I. São Paulo, ago. 2001.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. “Soco, sufoco e fogo no gogó de GOG”. In: *piauí*, Rio de Janeiro, n. 41, fev. 2010.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. “A ideologia do feminino em tempos pós nas vozes femininas da canção popular brasileira contemporânea”. *Contextos*, Santiago do Chile, v. 20, pp. 155-60, 2007.
- \_\_\_\_\_. “A intenção do autor na obra de Renato Russo”. *Graphos*, João Pessoa, v. 10, n. 2, dez. 2008, v. 11, n. 1, pp. 187-95, jun. 2009. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3630/1/ARTIGO\\_IntencaoAutorIntencao.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3630/1/ARTIGO_IntencaoAutorIntencao.pdf)>.
- \_\_\_\_\_. “Circularidade cultural na obra do cancionista Vinicius de Moraes: fragmento e completude em tempos de amor líquido”. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 2 jul.-dez. 2012. Disponível em: <[www.rbec.ext.efrn.br](http://www.rbec.ext.efrn.br)>.
- \_\_\_\_\_. “O híbrido representado: identidade hipermoderna e erotização”. *Revista Interdisciplinar*, Teresina, v. 15, pp. 1-22, 2012.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 1: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FORTUNA, Yara Dias. *Corpo de lama*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1930).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- GESSA, Marília. “Por uma poética do rap”. In: *4º Seminário de Pesquisa de Graduação: Língua, Literatura e Ensino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, vol. II, pp. 167-73.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades moderna*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HAN, Byung-Chul. “Hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização”, entrevista a Carles Geli. *El País Brasil*, Cultura, São Paulo, 7 fev. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/07/cultura/1517989873\\_086219.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/07/cultura/1517989873_086219.html)>.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MARTINHO da Vila muda letra de Zeca Pagodinho que sugere violência contra mulher. IG, “Gente”, 29 maio 2014. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/2014-05-29/martinho-da-vila-muda-letra-de-zeca-pagodinho-que-sugere-violencia-contramulher.html>>.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Trad. Marcos Visnadi. Lisboa / Buenos Aires: Coletivo Chão da Feira, 2012.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip hop*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997. Disponível em: <<http://www.literatura.com.br/morto/gratuito/OLivroVermelhodoHipHop.PDF>>.
- \_\_\_\_\_. “O hip hop brasileiro assume a paternidade. Entrevista com GOG”. *Cultura e Pensamento*, São Paulo, n. 3, dez. 2007, pp. 112-24.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Redefinindo centro e periferia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Reinventando @ cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ZIZEK, Slavoj (org). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# POETAS DE RUA: A VIA LITERÁRIA NA VIA URBANA

Daniel Viana<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo tem o objetivo de apresentar movimentos e manifestações literárias realizadas em espaços públicos da cidade de São Paulo, colocando em igual protagonismo a rua e os poetas que se apropriam dela para a divulgação de suas criações. Organizamos o texto em dois eixos que se interligam: poesia falada e poesia escrita. Para apresentar as características de cada eixo, optamos por relacioná-las com poetas da cena contemporânea, visando ilustrar também os resultados das práticas literárias no espaço citadino. Articulando um olhar sobre artistas, grupos e poetas de rua, apontamos diálogos entre o passado e o presente, chegando à conclusão de que as manifestações artísticas urbanas são atemporais.

**Palavras-chave:** Poeta de rua. Arte Urbana. São Paulo. Cultura Urbana. Literatura.

## ABSTRACT

This article aims to present movements and literary manifestations carried out in public spaces in the city of São Paulo, placing in an equal role the street and the poets who appropriate from it for the dissemination of their creations. We organized the text into two interconnected axes: spoken and written poetry. In order to present the characteristics of each axis, we chose to relate them to poets in the contemporary scene, also to illustrate the results of literary practices in the city space. Articulating a look at street artists, groups and poets, we point out dialogues between the past and the present, reaching the conclusion that urban artistic manifestations are timeless.

**Keywords:** Street Poet. Urban Art. São Paulo. Urban Culture. Literature.

---

<sup>1</sup> Poeta de rua. Graduando em Letras pelo Instituto Superior de Educação de São Paulo – Instituto Singularidades. E-mail: guardanapospoeticos@gmail.com.

*A poesia está em tudo.*

Manuel Bandeira

Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) publica o poema “No meio do caminho” em julho de 1928, na terceira edição da “*Revista de Antropofagia*”, de Oswald de Andrade. A publicação rende duras críticas ao poeta, principalmente direcionadas à redundância e à repetição. Por exemplo, a expressão “tinha uma pedra” aparece em sete dos dez versos. O poeta, um dos mais célebres da literatura brasileira, na teimosia calma de um mineiro, repete o ato e, mais tarde, em 1930, integra o texto ao livro *Alguma Poesia* (FAVA, 2002). A pedra no sapato volta a incomodar e se eterniza, jamais nos esqueceremos.

Drummond não explicita se a pedra é uma rocha ou se é uma metáfora para um sentimento, um momento, um obstáculo, uma ironia, uma sátira, uma pessoa. “É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica” (HILST, 2007, p. 90). Deixando de lado as possíveis explicações, propomos o exercício de transformação simbólica da pedra em um poeta. No meio dos caminhos há poetas, cidadãos comuns que ressignificam o percurso de ir e vir, alguns silenciosos, outros nem tanto, rabiscando seus versos em papéis, aparelhos tecnológicos, máquinas de datilografar, no suporte invisível da memória. Poeta é todo aquele que vê o mundo com poesia.

A literatura nasce das relações cidadinas. A via urbana veste-se de via literária diante dos olhos de um escritor. Neste texto, recortamos o mapa e apresentamos uma reflexão sobre a criação literária produzida no caos urbano brasileiro na contemporaneidade. Consideramos a cidade como um espaço de encontro do passado e do presente, um território além do geográfico que se apresenta em constante mudança enquanto o ocupamos ativa ou passivamente.

Carbonell (2016, p. 15) sintetiza a cidade como “uma fusão de identidades culturais e sociais (...) que se modificam no transcurso do dia e da noite”. Ao realizar essa reflexão, o pesquisador nos apresenta a cidade como um livro vivo, aberto para as múltiplas leituras possíveis.

A cidade é fonte de produção artística, sendo protagonista e plano de fundo de diversas obras. O multiculturalismo presente nas ruas é um prato cheio para os criadores, pois o percurso nunca é o mesmo, uma pequena mudança, como uma árvore recém-plantada na calçada ou uma série de casas de um mesmo quarteirão que vai ao chão em um dia para a construção imediata de um prédio; tornam-se o estímulo aos autores-transeuntes que acompanham as suas transformações e as registram em palavras. O escritor é um fotógrafo do contexto histórico, retratando em textos multimodais os acontecimentos socioculturais de um povo.



Existe uma bifurcação nos caminhos da poesia de rua. Há a via da poesia oral e a via da poesia escrita. Este texto aborda ambos os caminhos, destacando ora um, ora outro, mas sabendo que não há limites para a poesia. A escolha do trajeto do poeta de rua pode se dar por via de mão única ou dupla.

### **Bifurcações: poeta de rua e a palavra falada**

Nosso percurso pela produção poética no caos urbano se inicia pela oralidade, ou seja, começamos pelo caminho da literatura dos poemas recitados, presente em repentistas, frequentadores de saraus, duelos de MCs e batalhas de poesia falada dos *slammers* brasileiros.

Narrar acontecimentos é um dos exercícios mais antigos, a descrição oral de fatos realiza, na interação, uma “pintura de quadros” na mente do receptor, permitindo que a representação seja feita sem a necessidade de ser vista com os olhos. As palavras são a ferramenta para o processo de representação, podendo gerar imagens reais ou fictícias. As culturas e as referências de mundo interferem na imagem criada, de modo que ser o falante ou o ouvinte é sempre uma experiência única (FERRAREZI, 2008).

Há mais de 500 anos, quando os portugueses chegaram de caravelas em Pindorama, nome dado pelos povos originários à terra que posteriormente seria batizada de Brasil, os recém-chegados trouxeram na bagagem, além de seus pertences, a sua cultura. Assim, foram disseminando as tradições orais portuguesas em seus deslocamentos geográficos. As tradições orais portuguesas foram se misturando às tradições e falas dos nativos, gerando novas culturas.

Os versos orais são atemporais, tradições milenares que perpassam os tempos e vão ganhando novas vestimentas. No período do Trovadorismo em Portugal (1198–1418), os poetas eram chamados de trovadores. “Os poetas deviam ser capazes de compor, achar<sup>2</sup> os versos e o som (melodia), isto é, a sua canção, cantiga ou cantar, e o poema assim se denominava por implicar o canto e o acompanhamento musical” (MOISÉS, 1999, p. 24).

Os poetas de rua trazem para a palavra falada o espelho de seu tempo. Traçando uma linha comparativa, podemos refletir sobre as similaridades existentes entre os trovadores medievais lusitanos e os poetas de rua contemporâneos; são galhos de uma mesma árvore, apresentam folhagens próprias, porém, são ramificações de uma mesma semente.

---

2 No norte da França, o poeta recebia o apelativo *trouvère*, cujo radical é idêntico a *trouver* (achar) (MOISÉS, 1999),

A cidade de São Paulo é solo efervescente de realização de saraus, a atividade acontece com o encontro de poetas e artistas diversos, que se reúnem para a fala e escuta das artes em seus mais variados segmentos. Dentre os saraus paulistanos, destaca-se o sarau itinerante ofertado pelos Poetas Ambulantes, coletivo criado em 2012 por jovens periféricos que circulam pelo transporte público ofertando poesia falada e escrita, durante um sarau itinerante. De acordo com o escritor Daniel Minchoni, os Poetas Ambulantes chegam “Acordando cobradores e desacelerando motoristas. Desrespeitando, peitando, desacatando os silêncios cansados. Como tem que ser. Poesia está onde o povo estiver” (MINCHONI, 2013 [s.p.]). A similaridade de abordagem com os vendedores ambulantes que circulam em ônibus, trens e metrô, oferecendo suas mercadorias, não é por acaso. “Os poetas solicitam carona ao motorista, entram pela porta traseira e iniciam o discurso: Eu podia estar matando, eu podia estar roubando, babando no seu ombro, ouvindo música alta sem fone, mas estou aqui humildemente distribuindo poesias.; microfone aberto, o sarau começa” (PEIXOTO, 2013 [s.p.]). O público é convidado a participar do sarau ambulante contribuindo com poemas, canções e interações. A literatura oral pede passagem e segue de carona por todo o caminho.

E a poesia, menina arredia, sem pé nem cabeça, sem orelha, nem ouvidos, desliza marota por entre catras e catracas, mcs e pms, vales e transportes, sinais e sinas, ruas e ruínas. Batendo cartão, comendo pf, fazendo careta na condução e na condição humana. Deixando a condução humana. Mais um, mano. Devolvendo ao povo cansado um pouquinho do que a lida leva. Lembrando que o que eles têm lido pode levar. Além. (MINCHONI, 2013, [s.p.])

Sem um roteiro pré-estabelecido, os Poetas Ambulantes lidam diretamente com o imprevisto do caos urbano, transformando também as vivências e situações dos locais de passagem em mote para novos textos orais que são preparados para serem recitados em uma próxima passagem ambulante ou para futuras publicações impressas.

Os saraus podem acontecer em qualquer lugar, ocupam espaços públicos e privados: museus, teatros, galerias de arte, centros culturais, centros comunitários, escolas, asilos, igrejas, ONGs, quadras de esporte, praças, ruas, esquinas, calçadas, transportes públicos ou até olho no olho, embaixo de um guarda-chuva. O poeta Giovani Baffô, transforma um guarda-chuva estilizado em uma mini arena ambulante para apresentar “O menor sarau do mundo”, um sarau itinerante onde a palavra é o astro principal. Criada em 2008, a atividade apresenta a miudeza também nos

textos recitados, o poeta compartilha poemas curtos de sua autoria. Nas- cido na favela do Morumbizinho, na Zona Oeste paulistana, Baffô é uma das referências da amplitude que as ruas podem alcançar com um poema compartilhado. Autor do poema “Em casa de menino de rua o último a dor- mir apaga a lua.” (BAFFÔ, 2010, p. 34), o poeta vê seu texto circular pela internet e por inúmeras pichações urbanas sem a citação que o referencie ou sendo compartilhado como “autor desconhecido”. As pichações deste poema ilustram de barracos das favelas brasileiras aos muros de Lisboa, em Portugal<sup>3</sup>, simbolicamente Baffô devolve aos colonizadores o resultado de uma história regada à mão de obra escravizada dos seus antepassados.

A abolição da escravatura no Brasil, ocorrida em 13 de maio de 1888, não promoveu justiça social para o acesso dos libertos ao mercado de tra- balho, refletindo em uma precarização que se estende até os dias de hoje. A pobreza que ocupa as favelas brasileiras tem cor e história, é preta e descendente de escravizados africanos, trazidos para o Brasil para a serventia de senhores de engenho, por um período de quase 400 anos. Traçando uma linha do tempo, as favelas representam o “entre”, histori- camente, o surgimento das favelas reside entre as aldeias quilombolas e o conceito de periferia.

Por mais que tentem apagar com uma borracha branca o sofrimento histórico do povo preto e pobre, as tradições orais não nos permitirão es- quecer. As vozes dos que foram impedidos de serem letrados, para narrar suas memórias em primeira pessoa, ecoam nas vozes dos poetas contem- porâneos, seus descendentes. Em competições de poesia falada, a poeta e *slammer* Lu'z Ribeiro, encaixa na sua boca a invisibilidade das narrativas pretas silenciadas:

queriam-me invisível  
fui voz para ecoar o meu destino  
ser poeta é trazer consigo o legado  
de tantos que foram extintos

transformar lacunas  
em narrativas  
é ouvir palavras brancas antigas  
e construir novas histórias, mandinga

descolonizar  
o pensamento

---

3 *Pixo* de Baffô em Portugal: <<https://sol.sapo.pt/artigo/639219/-em-casa-de-menino-de-rua-o-ltimo-a-dormir-apaga-a-lua->>. Acesso em: 18 jun. 2020.

a linguagem  
os afetos  
acreditar nos sonhos  
e guardá-los cada vez mais perto

queriam-nos invisibilizados  
mas somos memória  
ter no código genético  
anseio a glórias

não esquecer de quem lutou pra se manter vivo  
que hoje vivas estejamos  
projetar futuro e almejar  
: manter-se vivo, viva, vive  
sem que isso seja um privilégio

(RIBEIRO, 2019)

Ribeiro venceu a edição de 2016 do *Slam* BR, sendo uma das representantes brasileiras que já participaram da Copa do Mundo da França de Poesia Falada. O *Poetry Slam* ou *Slam*, criado pelo poeta Marc Kelly Smith, surgiu na década de 1980 em Chicago, nos Estados Unidos, mas só chegou no Brasil em 2008, em São Paulo, por meio do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, idealizado por Roberta Estrela D’Alva, atriz, pesquisadora, produtora cultural e poeta brasileira. Em formato misto entre o jogo e o entretenimento, o *slam* tradicional tem regras próprias que devem ser respeitadas: poemas autorais, com duração máxima de 3 minutos, apresentados sem aparatos cênicos (figurino, adereços, trilha sonora ou acompanhamento musical). O júri é escolhido aleatoriamente em meio ao público que acompanha a atividade, atribuindo notas de 0 a 10 para a performance do poeta-*slammer* (NASCIMENTO, 2012).

O aquecimento das batalhas de poesia falada é o microfone aberto, qualquer pessoa pode ocupar o centro da roda e se expressar artisticamente, livremente, politicamente, democraticamente. O microfone, objeto que tem na sua funcionalidade amplificar as ondas sonoras, dilata na arena da competição, também, as vozes de corpos socio-historicamente silenciados. O *slam* exerce uma função de encontros multiculturais e intergeracionais, preenchendo a lacuna da necessidade de fala e escuta.

O interesse do público está além da batalha e do enfrentamento poético, a fórmula que atrai os frequentadores é a união de poesia, performance e críticas sociais. O *slam* brasileiro apresenta participação massiva da periferia, corpos que transformam em palavra dita os reflexos sociais de

um país racista, machista, lgbtfóbico. O movimento de *slam* virou berço de uma série de poetas da cena cultural contemporânea, além de ser uma marca da cultura e literatura produzida nas periferias das cidades.

A retomada do espaço público para ações políticas do povo resgata a origem da ágora grega, local onde os cidadãos participavam ativamente das decisões políticas. “A participação dos cidadãos, seja na política ou nos jogos, configurava a divisão entre o espaço público, *pólis* (a cidade, que abrigava a comunidade organizada, formada pelos cidadãos: *politikos*) e a *oikos* (o espaço da intimidade)” (RODRIGUES apud COIRO-MORAES; FARIAS, 2017, p. 77).

Oposta às origens norte-americanas, o *slam* com um “jeitinho brasileiro” rompeu as paredes do espaço privado e ganhou as ruas. O *Slam* da Guilhermina, realizado desde 2012, ocupa o pioneirismo brasileiro do movimento no espaço público. Sob a luz de um lampião, o evento reúne centenas de pessoas ao ar livre, toda última sexta-feira do mês, na porta de entrada e saída da Estação Guilhermina–Esperança, linha Leste–Oeste do metrô da cidade de São Paulo.

Outro coletivo que se destaca pela visibilidade e presença numerosa de poetas de rua é o *Slam* Resistência. Realizado na região central da cidade de São Paulo, na Praça Roosevelt, reúne espontaneamente cerca de 800 pessoas em uma noite de segunda-feira para ouvir poesia falada. Ampliando ainda mais a voz dos poetas participantes, o *Slam* Resistência registra as performances em audiovisual e compartilha nas redes sociais, alcançando milhares de visualizações e compartilhamentos (REDE TVT, 2017). Desta forma, o espaço público adentra o espaço privado, os versos urbanos de contestação, protesto e denúncia se espalham. A voz do poeta de rua repercute além do encontro presencial para celebrar a palavra.

Nesse movimento de vice-versa entre os espaços públicos e privados, retornamos ao *slam* símbolo de rompimento usando a palavra como ferramenta: o *Slam* da Guilhermina. A partir de 2014 o coletivo rompe também os muros da escola e cria o *Slam* Interescolar, preparando jovens e crianças para a poesia falada, fomentando a produção literária e a oralidade poética. Nas palavras de Emerson Alcalde, *slammaster* e idealizador do evento: “No primeiro ano foram 4 escolas, depois 20 escolas, depois 40 e em 2018 foram 53 escolas participantes. Foi um processo rápido de evolução” (SLAM, 2019). Segundo Carbonell (2002, p. 101): “A instituição escolar, não obstante, constrói todo tipo de muros para preservar a cultura escolar de todo contato e contaminação do entorno, é a imagem da escola fortaleza, do campo reservado ou da ilha que se sente constantemente ameaçada por qualquer força exterior que trate de penetrar nela”.

Através da poesia, os *slammers*-estudantes olham além dos muros da escola, seguem uma via de mão dupla na educação, das ruas para a escola e da escola para a rua, unindo a educação formal e não formal, ou seja, conciliam a aprendizagem escolarizada com a aprendizagem “no mundo da vida” — através de compartilhamento de experiências em espaços cotidianos (GOHN, 2006).

Outro movimento que encontra nas ruas o seu campo de criação e divulgação é o Duelo de MCs. Os duelos representam um dos eixos do universo hip-hop, trata-se de uma cultura essencialmente de rua. Geralmente organizados em roda para a batalha de rimas, os MCs, como são chamados os competidores, trocam rimas improvisadas seguindo as regras pré-determinadas. Há algumas modalidades de competição, o “Duelo Tradicional é o embate ofensivo de “rimas” entre dois MCs, em que cada um tem aproximadamente 45 segundos para atacar o outro” (MARQUES, 2013, p. 70).

“É no rap ou no repente/ É na batida do pandeiro/ Sou poeta brasileiro/ E a minha vida é cantar/ E na poesia que eu faço/ Eu nasci para improvisar” (TRAMA TV, 2009). Trocando os *beats* e o *flow* dos MCs por um pandeiro e/ou uma “viola dinâmica”, chegamos à figura dos repentistas ou cantadores, em outras palavras, poetas populares itinerantes que circulam de região em região levando na bagagem seus instrumentos musicais para improvisarem os seus versos. A visibilidade dessa tradição oral não está na afinação do cantador ou na perfeição do ritmo sonoro do instrumento musical, o que prende a atenção do público é a originalidade e agilidade em criar “de repente” um verso rimado sobre qualquer assunto. Os cantadores apresentam-se sozinhos ou trocam versos com outro repentista, o chamado “desafio”.

Diante das andanças pelas estradas do país, os cantadores logo chegaram à capital paulista. A tradição medieval dos trovadores com sotaque nordestino foi acolhida com olhar de novidade, conquistando público e visibilidade.

Com a migração de muitos nordestinos para a cidade de São Paulo, a cantoria se tornou uma tradição conhecida em todo o Brasil, a partir da mídia massiva que a capital paulista dispõe. Também foi a partir de São Paulo que os cantadores começaram a adotar uma viola de dez cordas criada pelos fabricantes e comerciantes de instrumentos Del Vecchio, a chamada “viola dinâmica”, com seus característicos bocais de metal, inspirada em modelos americanos das fábricas National e Dobro, diferentes apenas pelo corpo do instrumento, fabricado em metal. A viola dinâmica de dez cordas se tornou um símbolo dos cantadores, especialmente a partir da década de 70 do século XX. (SANTIAGO, 2020.)

No percurso de ir e vir no espaço citadino, os poetas circulam atentos aos sinais. Quando o sinal vermelho do semáforo acende, os carros param e a vida continua, nos segundos de aguardo dos motoristas ou nos passos apressados dos pedestres, os Poetas do Tietê realizam a intervenção “Poesia na Faixa”. Munidos de megafones, microfones ou no gogó, recitam versos curtos, imediatos, urgentes. Pode parecer pouco, uma pílula de poesia falada no dia, mas faz a gente pensar “fora da caixa” e modifica o ritmo do passo para seguir adiante (D’AURIA, 2014).

No percurso intimista da poesia oral surgem os trabalhos do poeta de rua Daniel Viana, mineiro, radicado em São Paulo, criador da [CUBO] – Microbiblioteca de Micronarrativas Brasileiras e do projeto Guardanapos Poéticos, que une literatura, performance e rua. A revista *Bons Fluidos* descreve brevemente o poeta e seu principal trabalho, “Troco um caso por um conto”, realizado desde 2012:

Em plena agitação da metrópole paulistana, histórias reais viram contos e poemas. Desde menino, o artista Daniel Viana, mineiro de Poços de Caldas, gosta de observar pessoas e inventar histórias para elas. A brincadeira cresceu, mas não deixou de ser jogo, movido pela seguinte curiosidade: “Como seria transformar de imediato em poesia ou conto curto uma história real?”. Para descobrir isso, ele leva mesa, cadeiras, máquina de datilografar e guardanapos às ruas da capital paulista, onde mora atualmente. E lança aos transeuntes a proposta: “Troco um caso por um conto”. (MELLO, 2014, p. 11.)

Praticante constante da poesia de rua intimista no caos urbano, Viana é criador de outras intervenções com interação e produção de poesia ao vivo. Como é o caso da atividade “Doação – Aceito Roupas e Histórias”, também conhecida como “Vestido de Poesia”, realizada no ano de 2016, quando o poeta ficou durante uma semana no mesmo local recebendo pessoalmente peças de roupas para doação. Ao serem recebidas, surgia o convite de compartilhamento de memórias da vestimenta, afinal, “Qual história a roupa doada carrega?”. Os depoimentos eram colhidos e posteriormente transformados em poemas curtos, datilografados em tecidos, que se transformavam em uma etiqueta poética da peça. De modo que quem recebesse a peça doada pudesse também ser contemplado com uma amostra de história da vestimenta. Antes de seguirem para doação, as peças com as etiquetas datilografadas ficaram expostas no Sesc Ipiranga, integrando a programação do evento #ForadaModa, realizada no ano de 2016, que discutia a moda como arte e cultura do povo.

No meio do caminho... encontramos os orelhões telefônicos que perderam suas utilidades funcionais com a chegada acessível dos aparelhos de telefonia remota, os poucos restantes nas ruas são alvo de vandalismo,

não funcionam ou servem de classificados para a propaganda de prostituição na metrópole paulista. Assim, surge a intervenção poética “Poeminha Para Puta”, onde Viana aproveita as informações contidas nos anúncios das profissionais do sexo para criar poemas dedicados às anunciantes. Com um cartão de telefone e utilizando os orelhões resistentes à depredação, o poeta liga para a anunciante e declama os versos. Os poemas não são eróticos, e o poeta não se identifica durante a ligação. O orelhão, objeto urbano, é ressignificado e torna-se, por um curto espaço de tempo, um transmissor de poesias para as profissionais do sexo. O título da intervenção é marcado pela palavra poema no diminutivo: poeminha, representando a estrutura do texto, poemas curtos e breves. Outra marca do título é referente ao gênero das anunciantes, mulheres cisgênero e transgênero, inspirações para os poemas recitados.

A luta pela sobrevivência é um dos cenários da paisagem urbana, pelas ruas circulam a multiplicidade de corpos, dentre eles, corpos dissidentes, marginalizados, invisibilizados. Na rua também mora a malandragem, os atos ilícitos, a violência policial, a tensão e o perigo — oposta à casa, que consideramos terreno seguro e privado. A rua para muitos também é casa, caixa de papelão é cama e teto, saco de lixo é cobertor. A rua acolhe, mas também agride. A rua é incontrolável. A rua prende, te faz refém, abandona. A rua é singular e plural. A voz do poeta que opta pela rua é abafada facilmente, consumida por carros, construções, buzinas, músicas, aglomerações. A voz do poeta no caos urbano é como o canto de pássaros, é preciso estar disposto para ouvi-la.

#### **Bifurcações: poeta de rua e a palavra escrita**

A voz do poeta de rua, sonora e audível, carregada de identidade oral, ganha outras vozes pelo viés da palavra escrita. Nosso percurso pela produção e divulgação poética no caos urbano segue agora pelo caminho das produções gráficas, presentes em pôsteres de lambe-lambe, pichações, grafites, estêncil arte e *sticker art*.

Para melhor compreensão do texto, apresentamos o Quadro 1, que define brevemente as manifestações artísticas abordadas.

**Quadro 1.** Manifestações Artísticas Urbanas.

<b>Manifestação artística</b>	<b>Descrição breve</b>
Grafite ou <i>Graffiti</i>	Ilustrações aplicadas em diversos suportes com o uso de tintas, aerossol (sprays) ou não.



Pichação ou <i>Pixo</i>	Inscrição caligrafada ou desenhada, aplicada em diversos suportes com o uso de tintas, aerossol (sprays) ou não.
Estêncil ou Estêncil Arte	Ilustrações ou inscrição caligrafada criada com corte ou perfuração em papel ou acetato. Aplicado através de tintas, aerossol (sprays) ou não.
Pôster Lambe-lambe ou <i>Lambe</i>	Cartazes reproduzidos com imagens ou inscrições, geralmente fixados com cola artesanal de farinha ou de polvilho, devido ao custo reduzido.
<i>Sticker art</i>	Etiquetas adesivas impressas ou artesanais com ilustrações ou frases.

Das pinturas rupestres ao grafite. Dos hieróglifos egípcios ao *pixo*. Do Saint-Flour<sup>4</sup> ao pôster lambe-lambe. Dos elementos naturais à tinta aerossol. Dos papéis orientais usados nos Jianzhi<sup>5</sup> e Kirigami<sup>6</sup> ao acetato das chapas de raios X usados no estêncil arte. Nosso presente dialoga diretamente com as expressões dos nossos antepassados. Utilizar as paredes para registrar a cultura de um povo é uma prática popular pré-histórica.

Segundo Carbonell (2016, p. 14):

A cidade é um livro aberto em que se condensam um passado e um presente forjados pelas transformações lentas ou rápidas, em todos os âmbitos da vida laboral, familiar e social, em que se mostram diversas formas de distribuir, ocupar, substituir e apropriar-se de um espaço.

Sendo um “livro aberto”, a cidade nos permite ler e escrever histórias durante nossos deslocamentos. Narrar histórias está além da palavra dita e/ou escrita, a narrativa também se dá através dos signos visuais. Os textos verbais e não verbais estão presentes no nosso cotidiano. Em outras palavras, o principal diferencial entre o *pixo* e o grafite é o texto. Enquanto o *pixo* se apropria da grafia, ou seja, do texto verbal; o grafite utiliza a junção de textos verbal e não verbal. Dito isto, ressaltamos que este texto apresenta o recorte de seleção de artes urbanas poéticas que se apropriam dos textos verbais em seus resultados.

Os letreiros de propaganda resultantes da Revolução Industrial mesclam arte e comunicação. A arte gráfica urbana poética se apropria desses suportes (cartazes, panfletos, placas etc.) para expor os textos. A escolha de textos curtos não é por acaso, os poetas de rua dialogam com a urgência

4 O primeiro cartaz conhecido é o de *Saint-Flour*, de 1454, manuscrito e sem imagens (SILVA, 2015, p. 41).

5 Arte de cortar papel praticada na China desde pelo menos o século 6 (SERIGRAFIA, 2020).

6 Arte de dobras e cortes em papel, praticada no Japão desde 610 (ibidem).

dos transeuntes, gerando uma comunicação breve proposta pela visualização repentina. A micronarrativa trabalha com a essência da narrativa, oferta ao leitor lacunas para serem preenchidas por referências próprias, as poucas palavras são escolhidas a dedo possibilitando o *macro* da *micro*.

Em vez de situar a questão ética no cerne da elaboração da estrutura narrativa, a prosa contemporânea parece desenvolver novos formatos, que colocam o leitor imediatamente diante da imagem narrativa, devolvendo ao texto a riqueza sensível do texto modernista experimental, mas agora trabalhado na chave de uma aproximação às questões humanas mais dramáticas da realidade descrita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 94.)

Andar nas ruas e ter o pensamento cotidiano interrompido por palavras expostas, desorganizadas ou sabiamente colocadas sobre o cinza das cidades reelabora as narrativas dos dias, aproxima o texto escrito de uma série de sentimentos e, assim, da humanidade de quem o percebe e o lê. Muitos são os atravessamentos causados pelas palavras, podendo promover desde um encanto momentâneo até uma inquietude interna, incômodos ou mudanças radicais de pensamentos e modos de vida.

Pregando “Amorrrr palavra que liberrrrta”<sup>7</sup>, o Profeta Gentileza (1917–1996), um dos célebres “poetas de rua” do século XX, realiza em 1980 o seu maior feito: 56 pilastras com seus inscitos, no Viaduto do Gasômetro, na cidade do Rio de Janeiro. As pilastras ilustram 1,5 quilômetro de percurso, vai do Cemitério do Caju até o Terminal Rodoviário do Rio de Janeiro. Os murais permaneceram no espaço citadino até o ano de 1997, quando “a Companhia de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro, com poucas referências para distinguir a arte da sujeira (...), jogou cal sobre as escrituras do Profeta. A arte de Gentileza que, outrora dialogava com a cidade, ficou adormecida e coberta de tinta” (OLIVEIRA, M. J., 2005, p. 12). O ato rendeu indignação popular e serviu de inspiração para trabalhos artísticos de vários segmentos, dentre eles, a composição musical nomeada “Gentileza”, de Marisa Monte: “Apagaram tudo/ Pintaram tudo de cinza/ A palavra no muro/ Ficou coberta de tinta (...) Só ficou no muro/ Tristeza e tinta fresca” (MONTE, 1999). Coordenado pelo professor e pesquisador em arte e cultura Leonardo Guelman, o “Projeto Rio com Gentileza” realizou a restauração das pilastras, recuperando toda a obra gráfica do Profeta (poeta) urbano. O restauro findou no ano 2000, na ocasião, os murais foram tomados pelos órgãos de proteção do patrimônio histórico do Rio de Janeiro.

A valorização do trabalho realizado por Gentileza não foi aplicada na capital paulista quando houve o apagamento do “maior mural de grafite

---

7 Mural nº 46, Profeta Gentileza (GUELMAN, 2000).

a céu aberto da América Latina”, em 2015, por decisão do então prefeito, João Dória. O mural, situado na avenida 23 de Maio, abrigava trabalhos de duzentos grafiteiros e pichadores, por uma extensão de aproximadamente 5,4 quilômetros (DORIA, 2017). Processados por essa intervenção, o prefeito e a Prefeitura de São Paulo foram condenados a pagar “uma indenização no valor de 782 mil reais por atos administrativos ilegais e inconstitucionais” (OLIVEIRA, T. R., 2019).

Entre os trabalhos apagados no “Mural da Avenida 23 de Maio”, estava um grafite inspirado em Candido Portinari (1903–1962), realizado por Daniel Minchoni e Eveline Sin, poetas da palavra e da imagem. Minchoni transita entre o grafite e o *pixo*, entre a performance e o teatro, entre o audiovisual e o áudio e o visual, entre a oralidade e o texto impresso; não é um nem outro.

Minchoni assina a direção e arte do clipe “Madrugada”, do *rapper* Mano Money’s, idealizado pelo selo do burro (MINCHONI, 2015). A obra apresenta a “legenda pixada” da canção, com variações inventadas a partir das referências do artista com *pixos* do espaço citadino.

O *pixo* é uma arte urbana que integra milhares de pessoas no movimento, somente na cidade de São Paulo, estima-se, atuam mais de 7 mil grupos. Cidadãos que atravessam gerações deixando pelos muros a sua marca registrada. Enquanto a cidade dorme, os riscos aparecem em lugares considerados improváveis, os “berros gráficos” da população do centro que não compreende o que as letras dizem dividem o espaço com o olhar silencioso da periferia que “bate o olho e já entendeu tudo” (CHOQUE, 2010).

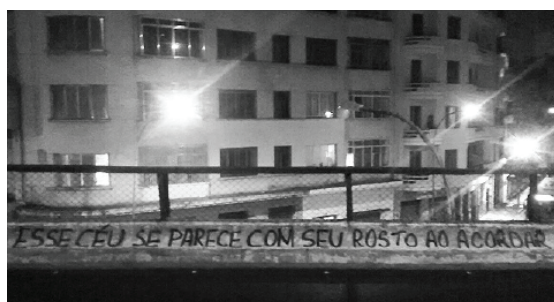
A interferência artística em fachadas e muros com as artes visuais na cidade divide as opiniões dos cidadãos, sendo considerada por alguns como a legítima arte urbana e por outros como atos de vandalismo e depredação. Atualmente, a arte do grafite é benquista dentro e fora do país, destacando e dando visibilidade à arte visual de rua *made in Brazil*. O mesmo não ocorre com a arte do *pixo*, as pichações são consideradas como arte subversiva, periférica e marginal. A diversidade de cores que colorem as paisagens urbanas também separa por cor o branco e o preto, no caso, o povo. Considerados vândalos, os pichadores, na sua maioria pretos e pobres, sofrem represálias que vão do espancamento à prisão. Por outro lado, “alguns grafiteiros, em sua maioria brancos e de classe média, expõem seus trabalhos em galerias ou são convidados para pintar em espaços públicos” (SOUZA, 2018, p. 83). A lata de spray é a mesma nas mãos de ambos, brancos e pretos produzem grafite e *pixo*, mas a leitura da cor de sua pele interfere na abordagem e no tratamento.

Geralmente, quando citamos as manifestações culturais das artes de rua, é criado um imaginário masculino, de homens que, movidos pela

coragem, realizam tais atos, como pichação, estêncil, *lambes*, *sticker arts*. Desconstruindo essa imagem, optamos por apresentar nos próximos parágrafos somente referências femininas, artistas e poetas de rua que usam a paisagem urbana como páginas de um livro vivo para compartilhar seus textos, suas artes e suas histórias. Afinal, “a rua” apresenta o artigo definido de gênero feminino.

Anna Zêpa, potiguar radicada em São Paulo, artista nas expressões de literatura, cinema e teatro, apropriando-se da arte do estêncil foi distribuindo (e dividindo) seus *micropoemaexistencialistas*<sup>8</sup> por ruas de Perdizes, bairro paulistano. Posteriormente, os textos foram fotografados por Micaela Wernicke para compor o livro *aconvivênciadossossorastros*, obra que reuniu os 25 estênceis da poeta, publicado pelo selo doburro. De acordo com Marcelino Freire, na apresentação do livro: “A poesia de Anna Zêpa é toda doação. Curta mas não pequena. Quando o muito é pouco” (FREIRE, 2015 [s.p.]). Uma das curiosidades do projeto gráfico é a capa composta por uma página em branco, a autora utiliza um estêncil com o título da obra para interferir na brancura da folha, imprimindo seu rastro, ressignificando seu gesto.

Lâmia Brito, poeta, paulistana, desde que começou frequentar ambientes urbanos de encontro para poesia falada, iniciou também uma trajetória de *pixos* poéticos. Foi transformando a rua em uma página cinza pronta para receber suas criações. Brito *pixa*, pelas ruas de São Paulo, poemas curtos ou trechos de poemas maiores, de sua autoria. A palavra-poema riscada na rua, posteriormente encontra na página de um livro impresso uma nova moradia. Alguns dos seus *pixos* compõem o livro autoral *Todas as funções de uma cicatriz*, lançado em 2017 pelo selo doburro. Outros versos ocupam somente as páginas urbanas, como é o caso de: “Esse céu se parece com seu rosto ao acordar”<sup>9</sup>, *pixo* realizado no elevado Presidente João Goulart, popularmente conhecido como Minhocão, uma via expressa elevada da cidade de São Paulo. Num rápido instante de leitura, ao lê-lo, o transeunte sente-se convidado à verticalizar o olhar e buscar no céu a lembrança de um rosto que carrega na memória.



8 Expressão utilizada pela artista.

9 Imagem compartilhada durante entrevista cedida a Daniel Viana, em rede social.

De memória é feita a obra de outra poeta, Ryane Leão, cuiabana, radicada na cidade de São Paulo. Leão iniciou em 2008 a divulgação dos seus textos autorais espalhando pôsteres lambe-lambe pelas ruas da cidade. Em entrevista cedida à pesquisadora Jéssica Balbino, a autora declara:

Não consigo imaginar o meu projeto sem estar na rua. Eu preciso que a minha poesia seja mais pública. A internet ela me dá uma voz, e a rua me dá outra voz, eu gosto da junção das duas. Sem as duas eu não sou quem eu sou. Então eu preciso estar nos muros e nos postes e onde mais der. Só não propriedade privada, porque não pode. (BALBINO, 2016, p. 238.)

O pôster lambe-lambe faz parte das novas linguagens da arte urbana contemporânea, porém tem sua origem no final do século XIX com o advento da indústria de impressão em massa, que possibilitou a criação de uma nova mídia: o pôster/cartaz (LAMBE-LAMBE, 2020). Os pôsteres ganharam visibilidade com as propagandas de eventos artísticos e políticos, mas foi com a divulgação dos circos com espetáculos itinerantes que a mídia os disseminou, por sua praticidade e baixo custo. Os artistas se apropriaram da estética dos *lambes* urbanos e começaram ofertar ao público além de propagandas, artes visuais e poéticas.

A identidade visual do trabalho de Ryane Leão ajudou a criar uma marca própria da poeta, espécie de “assinatura urbana”, são impressões simples em sulfite A4, com tipografias que imitam máquina de escrever, compartilhando poemas curtos autobiográficos que abordam empoderamento feminino e ancestralidade.

Dentre as artes de rua há uma expressão minimalista, os *sticker arts*, que se refere à etiquetas adesivas com ilustrações ou inscrições gráficas. Essa arte teve início nos anos 1990 nos Estados Unidos, surgiu como forma de decoração em lojas e centros comerciais, mas aos poucos foi ocupando também o lado de fora das lojas: postes luminosos, placas de trânsito, hidrantes, portas de estabelecimentos etc. Os *sticker arts* ou adesivos fazem parte do cotidiano de quem transita pela metrópole paulistana.

A serigrafista paulistana Kato<sup>10</sup> é uma das artistas que decoram as ruas com suas criações, *lambes* e *sticker arts*, em que a palavra é protagonista. Influenciada pela poesia concreta de Paulo Leminski (1944–1989) e Augusto de Campos, Kato cria adesivos gráficos brincando com a palavra “amor” e suas infinitas formas de representação visual, estruturando o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte. A poesia concreta

---

10 Saiba mais em: <[https://www.instagram.com/k.a.t\\_o/](https://www.instagram.com/k.a.t_o/)>. Acesso em: 22 jun. 2020.

no concreto poético da cidade permite ao leitor encontrar novidades em um percurso rotineiro e nas possibilidades gráficas das palavras.

Kato brinca com as letras assim como uma criança quando descobre que uma vírgula separa as palavras, mas não separa o sentido do que é dito até o final da oração ou do período.

Todo poeta de rua, menino-menina-*menine*<sup>11</sup>, é um brincante. Todo poeta de rua carrega no olhar um traço que falta na rotina, um ponto final que, se pula três vezes, vira eternidade. O pedaço de tijolo ou de giz que risca o chão na infância vira uma lata de spray ou um rolo de espuma coberto de tinta que colore os muros e fachadas na adultice. Todo poeta de rua é travesso, vê o mundo do avesso, porque sim, não precisa de explicação. Todo poeta de rua é... “uma pedra no meio do caminho” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2002).

### Considerações finais

As manifestações das artes no espaço citadino são atemporais, buscamos apresentar referências comparativas que ilustram o diálogo entre o passado e o presente, considerando a influência das culturas dos povos.

A pluralidade de influências culturais é espelho da pluralidade de poetas de rua, o recorte foi necessário e se deu pela escolha de utilizar resultados poéticos no espaço urbano da capital paulista, no entanto, ressaltamos a riqueza cultural de nosso povo além do território estudado. Os poetas de rua escolhidos para ilustrar as manifestações culturais apresentadas no decorrer deste texto representam uma pequena parcela de um grande número de nomes que escolhem a cidade como suporte para exposição de suas criações literárias.

Consideramos o multiculturalismo presente na capital paulista como foco, mas visamos futuras pesquisas com maior abrangência territorial. De acordo com o IBGE: “A cidade de São Paulo é a mais populosa do Brasil, do continente americano, da lusofonia e de todo hemisfério sul” (apud SÃO PAULO, 2020), e possui também caráter cosmopolita, pois é construída por cidadãos naturais, migrantes, imigrantes, emigrantes e refugiados.

Este texto buscou apresentar poetas da cena cultural paulistana que usam a rua como lugar de criação e exposição literária, apoiando-se em movimentos milenares que ganham novas vestimentas na contemporaneidade.

---

11 *Menine*, com “e”, refere-se à linguagem neutra de gênero, visando uma comunicação mais inclusiva, respeitosa e abrangente.

Empenhamo-nos em construir um material que apresentasse a diversidade de possibilidades de troca entre o poeta de rua e o público, através da performance e da intervenção urbana, gerando resultados efêmeros ou temporários, seguindo o fluxo de urgência e hibridismo que o espaço urbano proporciona.

O poeta, corpo presente na rua, desconstrói a aura sagrada do escritor como um ser intocável, cultuado, distante. É o poeta possível, com voz própria, um cidadão comum, um operário da palavra. São homens e mulheres que teimam em espalhar seus poemas pelas ruas, através da linguagem oral e escrita, sendo muitas vezes, considerados vândalos, loucos, utópicos; justamente por compreenderem que a palavra tem poder e a poesia é um instrumento que fomenta a transformação social.

uma criança encontra uma pedra  
no chão, entre outras mil pedras  
entre outras um milhão de pedras  
e a pedra encontrada causa um  
alvoroço de palavras  
uma conversa com o amigo

uma pedra que participa  
de uma conversa

é poesia?  
(GRAVATÁ; OLIVEIRA, 2019, p. 57)

## REFERÊNCIAS

- BAFFÔ, Giovani. *Delitos e Deleites*. São Paulo: Edições Maloqueiristas, 2010.
- BALBINO, Jéssica. *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARBONELL, Jaume. *Pedagogias do século XXI*. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A aventura de inovar: a mudança escolar*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

- CHOQUE Photos. “Na corda bamba”. *piauí*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 2010. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/na-corda-bamba-mano/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- COIRO-MORAES, Ana Luiza; FARIAS, Victor V. Medeiros. *O exercício da cidadania: da ágora grega ao site de rede social digital*. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 11, n. 1, pp. 79-91, 2017.
- D’ÁURIA, Paulo. “Poesia na Faixa República” (vídeo). YouTube, 4 jan. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/08KcrY88kmc>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- DORIA apaga grafites em avenida e cria polêmica em SP. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jan. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/doria-apaga-grafites-em-avenida-cria-polemica-em-sp-20815081>> Acesso em 20 jun. 2020.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- FAVA, Antônio R. “A dialética iluminada de Drummond”. *Unicamp Hoje*, Campinas, 14 a 20 out. 2002, pp. 6-7. Disponível em: <[https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/194-pag06.pdf](https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/194-pag06.pdf)> Acesso em: 19 jun. 2020.
- FERRAREZI, Celso. *Semântica para a Educação Básica*. São Paulo: Parábola, 2008.
- FREIRE, Marcelino. “Apresentação”. In: ZÊPA, A. *A convivência dos nossos rastros*. Natal: Selo do burro, 2015 [s.p.].
- GOHN, Maria da Glória. “Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas”. *Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, pp. 27-38, 2006.
- GRAVATÁ, André; OLIVEIRA, Aline. *Poéticas Públicas: tudo se move num território educativo*. São Paulo: Edição dos autores, 2019.
- GUELMAN, Leonardo. *Brasil, Tempo de Gentileza*. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Joãozinho Trinta, 2000.
- HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas: (1992–1995)*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- LAMBE-LAMBE. WIKIPÉDIA a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lambe-lambe>>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- LEITÃO, Maria Eugénia. “Em casa de menino de rua, o último a dormir apaga a lua!”. *Jornal Sol*, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://sol.sapo.pt/artigo/639219/-em-casa-de-menino-de-rua-o-ultimo-a-dormir-apaga-a-lua>> Acesso em: 18 jun. 2020.
- MARQUES, Gustavo Souza. *O som que vem das ruas: cultura hip hop e música rap nos duelos de MCs*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9EAGPX/1/gustavo-alt\\_1\\_\\_1\\_.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9EAGPX/1/gustavo-alt_1__1_.pdf)>. Acesso em: 19 jun. 2020.



- MELLO, Raphaela Campos. “Um poeta no meio do caminho”. *Revista Bons Fluidos*, n. 188, nov. 2014.
- MINCHONI, Daniel. “Apresentação”. In.: PEIXOTO, C. (org). *Uma vez poetas ambulantes*. São Paulo: Conecta Brasil, 2013 [s.p.].
- \_\_\_\_\_. “Madrugada, Mano Money’s” (vídeo). Vimeo, 13 mar. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/122160463>>. Acesso em: 19 jun. 2020.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MONTE, Marisa. “Gentileza”. In: \_\_\_\_\_. *Memórias, crônicas e declarações de amor*, Rio de Janeiro: EMI, 1999, faixa 10.
- NASCIMENTO, Roberta Marques do. *A performance poética do ator-MC*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- OLIVEIRA, Maria José. “Gentileza nas palavras de um Profeta Urbano”. VIII Conferência Brasileira de Folkcomunicação, Teresina, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/89514585589020093895096559391348884726.pdf>> Acesso em: 19 jun. 2020.
- OLIVEIRA, Thais Reis. “Dória é condenado por apagar mural de grafite inaugurado por Haddad”. *Carta Capital*, São Paulo, 26 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/doria-e-condenado-por-apagar-mural-de-grafite-inaugurado-por-haddad/>>. Acesso em 20 jun. 2020.
- PEIXOTO, Carolina (org). *Uma vez poetas ambulantes*. São Paulo: Conecta Brasil, 2013.
- REDE TVT. *Olhar TVT Slam Resistência*. YouTube, 19 maio 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/MwROafzFop0>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- RIBEIRO, Lu’z. “Poemas e processos sobre invisibilidade”. In: *Melhor dia da nossa vida*. YouTube, 22 abr. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/2LTNhWDrCE>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- SANTIAGO, Emerson. “Repente”. *InfoEscola* [s.d.]. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/musica/repente/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- SÃO PAULO. WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/São\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/São_Paulo)>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SERIGRAFIA, Verbetes Kirigami e Jianzhi. WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Serigrafia>>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- SILVA, Hertha Tatiely. *Desvios: cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5390>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

- SLAM Interescolar: “Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas!”. *Tô no rumo* – Ação Educativa, 28 jan. 2019. Disponível em: <<http://www.tonorumo.org.br/2019/01/slam-interescolar-das-ruas-para-escolas-das-escolas-para-ruas/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- SOUZA, Ana L. Silva. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269280>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- TRAMA TV. *Caju e Castanha*: DVD ao vivo no CTN – No rep ou no repente. YouTube, 2 fev. 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/a9i6v6qxqyM>>. Acesso em: 19 jun. 2020.
- ZÊPA, Anna. *A convivência dos nossos rastros*. Natal: Selo do burro, 2015.

# ABŪ-NUWĀS, O POETA LIBERTINO DAS MIL E UMA NOITES

Alexandre Facuri Chareti<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Abū-Nuwās (~757–815) é um dos mais famosos poetas árabes, que, por sua peculiar irreverência, foi elevado ao mundo das fábulas. Retratado, desde seu tempo, em histórias e anedotas, o poeta figurou entre as *Mil e uma noites*, a que cedeu suas características mais memoráveis, a eloquência e a perversidade. É reconhecido como um dos inovadores da poesia árabe, e seus versos de vinho ilustram o espaço social de Bagdá, quando a glória do califado de Hārūn Arrašīd teceu seu caminho até os sonhos.

**Palavras-chave:** Abū-Nuwās. Mil e uma noites. Poesia Árabe. Tradução.

## ABSTRACT

Abū-Nuwās (~757–815) is one of the most famous Arab poets, who for his peculiar irreverence was elevated to the world of fables. Portrayed, since his time, in stories and anecdotes, the poet was among the *Thousand and One Nights*, to which he provided his most memorable characteristics, eloquence and perversity. He is recognized as one of the innovators of Arabic poetry, and his wine verses illustrate the social space of Baghdad, when the glory of Hārūn Arrašīd caliphate wove his way to dreams.

**Keywords:** Abū-Nuwās. Thousand and One Nights. Arabic Poetry. Translation.

## Introdução

Soturno, o califa Hārūn Arrašīd não encontrava o sono. Evitou seus habituais companheiros e estendeu seus pensamentos até que a noite silenciou a cidade. Era a linda Bagdá do século IX<sup>2</sup> que ele observava do alto do seu palácio, a cidade de ouro, a joia do deserto. Seus altos muros em círculo envolviam cerca de 600 mil pessoas, aglutinando sábios, alquimistas, geógrafos, astrônomos, matemáticos, tradutores, juristas, poetas,

---

1 Tradutor, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Línguas Estrangeiras e Tradução, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: alexandre.chareti@usp.br.

2 Para a datação, utiliza-se sempre neste texto a contagem do calendário gregoriano.

escribas, em um dos momentos mais brilhantes da produção cultural humana. Os mercados eram prósperos e ofereciam aos habitantes os mais maravilhosos produtos de todo o mundo conhecido. Viviam a Era de Ouro do Islã. Mas, naquela noite, o Príncipe dos crentes tinha um peso em sua alma. Não se entregou aos carinhos de sua amada esposa Zubayda, não saiu para rondar a cidade na companhia de seu vizir Ja'far Barmécida. Permaneceu no terraço do palácio de onde admirava a cidade mais deslumbrante de todos os tempos. Em sua mão, apertava uma chave de ouro. Quando as sombras da escuridão emudeceram, então, desceu às profundezas de seu palácio, atravessou suas dependências, cruzou salões, desceu à masmorra, e mais fundo. Transpôs câmaras secretas que apenas ele conhecia, foi além dos enormes compartimentos onde acumulava pilhas de todos os tesouros da Terra, até que se deparou com uma porta de fogo, e somente a chave de ouro poderia abri-la. Dentro, em uma pequena sala escura, havia apenas uma esfera de vidro sobre uma almofada de cetim. Carregou-a por atalhos do palácio até o terraço. Contemplou mais uma vez o horizonte. Suspendeu a esfera de vidro no parapeito do prédio e clamou “Eu sou Haroun Ibn Mohammed Ibn Abdullah Ibn Mohammed Ibn Ali Ibn Abdullah Ibn Abbas, chamado Al Raschid, o primeiro entre os fiéis. A mim pertencem a glória e a cidade de Bagdá, a pérola das cidades. Eu o invoco, ó rei dos sonhos, príncipe das histórias, mestre das marchas sonâmbulas”. Assim Neil Gaiman retratou, na história *Ramadan de Fábulas e reflexões* (GAIMAN, 2020, pp. 230-62), a maneira como o período correspondente ao califado da dinastia abássida de Bagdá veio habitar os sonhos. Outros percursos, não menos fabulosos que o proposto pelo autor de *Sandman*, fazem reviver o encanto daqueles tempos. E, certamente, alguns dos mais fascinantes e influentes relatos sobre a áurea Bagdá estão entre as histórias das *Mil e uma noites*.

Mundialmente famoso, o livro das *Mil e uma noites* é reconhecido como uma das mais importantes referências da literatura em língua árabe. A partir de uma grande variedade de edições modernas publicadas em diversos idiomas desde o século XVIII, essa obra repercutiu, compondo nas diferentes culturas de recepção um conjunto de imagens sobre os povos antigos descritos nas histórias. Embora as constantes digressões da narrativa levem a leituras a contextos distintos entre si, como a China, o Iraque, a Índia e o Turcomenistão, sua composição coletiva por meio de copistas caprichosos de Bagdá e do Cairo situam a obra em um sistema de língua árabe. Segundo registros escritos, desde o século IX circulavam entre os árabes histórias semelhantes ao prólogo-moldura (de onde o narrador dá voz a Šahrāzād) e a outras fábulas que compõem as *Mil e uma noites*. Traduzido da língua persa (da obra chamada *Hazār Afsān*) ao árabe, o cerne dessa coletânea foi, posteriormente, ampliado por literatos árabes

que o ornamentaram com fábulas equivalentes (IBN-ANNADIM, 1872, p. 304), de modo que em torno do século XIV pode-se reconhecer indubitavelmente uma obra com as características das *Noites* atuais (JAROUCHE, 2005, p. 11). Nesse processo de alguns séculos, aprofundaram-se as marcas do sistema literário de língua árabe, avolumando as alusões aos personagens históricos e gêneros de sua literatura. Assim, a tradição poética árabe deu sua alma às *Noites*, ao coração dos sujeitos. Sobretudo, pelos versos de seus poetas, a Bagdá de Hārūn Arrašīd chegou ao domínio do Senhor dos sonhos.

Abū-Nuwās (~757–815) é um destacado personagem da cultura árabe, que tem presença entre as histórias das *Mil e uma noites*. Sua obra é estudada nos meios acadêmicos e literários principalmente devido às características que a situam entre a dos inovadores (*almuḥdaṭūn*) da literatura árabe a partir do século VIII, em que se presta grande reconhecimento à sua poesia de vinho (*ḥamriyya*) e libertina (*mujūn*). O que foi registrado sobre sua conduta depravada e desordeira, por outro lado, estimulou a produção de narrativas que, desde seus contemporâneos e após sua morte, multiplicam menções a seu nome, representando uma figura irreverente, espirituosa e eloquente. Já no século IX, foram compiladas coletâneas de seus poemas (*dīwān*, pl. *dawawin*) e de anedotas (*aḥbār*) que veiculavam enunciados associados ao consumo de vinho e a práticas libertinas e homoeróticas. Essa personagem, em reelaborações posteriores, dentre os séculos XV e XVIII, foi incluída nas histórias das *Mil e uma noites*, tornando ainda mais formidável a fabulosa Bagdá dos primeiros califas abássidas.

### Notícias sobre o poeta

Seu nome era Abū-cAli Ḥasan Ibn-Hānī' Ibn-cAbd-Al'awal Ibn-Aṣṣabāh Alḥakamī, mas ficou conhecido por suas madeixas de cabelo (*nuwās*)<sup>3</sup>. Nasceu em Ahwaz, na região do Cuzistão, sudoeste do Irã, supõe-se em torno de 757, e morreu antes de 815, em Bagdá, com cerca de 60 anos de idade. Jullabān era o nome de sua mãe, uma costureira iraniana que aparentemente nunca dominou a língua árabe. Seu pai, Hānī' Ibn-cAbd-Al'awal, fora um soldado nativo de Damasco a serviço do último califa Omíada, Marwān Ibn-Muḥammad (691–750), em Ahwaz, onde conheceu Jullabān. Tiveram muitos filhos, mas Hānī' morreu quando Abū-Nuwās era ainda uma criança. O nome Alḥakamī designa Alḥakam Ibn-Sa'ad Al'cašīra, uma grande tribo do Iêmen. O bisavô do poeta fora cliente (*mawlā*) de Aljarrāh Ibn-cAbd-Allāh Alḥakamī, governador do Ḥurāsān, de quem recebeu o sobrenome (IBN-ḤALLIKĀN, 1972, v. 2, p. 103).

3 O termo Abū-Nuwās pode ser traduzido, literalmente, como “o pai do cabelo em pêndulo”, significando “aquele dotado de cabelo em pêndulo”.

Na infância, com a mudança da viúva Jullabān para Basra, um centro urbano importante do Califado Abássida, Abū-Nuwās frequentou uma escola corânica e, em pouco tempo, tornou-se um *ḥāfiẓ* (guardião) — termo utilizado no Islã para designar aqueles que decoram o Alcorão. Desenvolveu notavelmente os usos da língua árabe e, ainda moço, chegou a frequentar reuniões e seminários de sábios e eruditos (SOBH, 2002, p. 513). Quando criança, trabalhou como assistente de um vendedor de especiarias (*caṭārī*), por meio de quem conheceu o poeta Abū-cUsama Wāliba Ibn-Alḥubāb Al’asadi (?–796), com quem passou a viver na cidade de Kufa. Nesse período, Abū-Nuwās foi apresentado ao destacado poeta Muṭīc Ibn-Iyās (?–784) que, junto com Wāliba, ofereceu-lhe uma experiência de formação literária. Nos séculos VIII–IX, Kufa era um centro de atividade poética, em que a ordem religiosa encontrou resistência entre os “Libertinos de Kufa” (*mujān alkūfa*). Sob esse termo, designam-se diferentes poetas locais que, além do comportamento libertário, por suas obras foram considerados subversivos, entre eles, Hammad Ajrād (?–777), Hammad Arrāwī (714–772), Hammad Ibn-Zibrikan (?), Yaḥyā Ibn-Ziyād Alḥāriṭī (?), além de Muṭīc Ibn-Iyās e o próprio Wāliba. Este, reconhecido como hábil em elogios e sátiras, com acesso à corte dos príncipes abássidas, apresentou Abū-Nuwās à poderosa família Barmécida de Bagdá, dando início a um importante laço social para o jovem poeta. Além da influência literária, muitos comentaristas contemporâneos especulam sobre as relações eróticas entre o jovem Abū-Nuwās e Wāliba, e sua iniciação sexual entre os “Libertinos de Kufa”. A convivência com esse grupo de poetas, muitos dos quais foram acusados de apostasia (*zandaka*), rendeu a Abū-Nuwās parte da fama que seria, posteriormente, celebrada pelas narrativas que fazem referência a sua pessoa.

Na noite de seu primeiro encontro, conforme uma tradição, os dois homens beberam juntos e comeram. Quando Abū-Nuwās tirou suas roupas, Wāliba viu a beleza de seu corpo e beijou-o por trás, até o ponto em que o jovem peidou em seu rosto. Wāliba o amaldiçoou por ser tão vulgar, mas Abū-Nuwās respondeu confiantemente com uma máxima: “Que recompensa pode haver para aquele que beija o cu senão um peido?”. (KENNEDY, 2005, p. 4, tradução nossa.)

Quando Abū-Nuwās retornou a Basra, tornou-se um discípulo do famoso filólogo e difusor da poesia árabe antiga Ḥalaf Al’aḥmar (733–796). Se Wāliba o apresentara aos gêneros de entretenimento da poesia árabe, com Ḥalaf Abū-Nuwās aprofundou seus conhecimentos sobre a antiga poesia pré-islâmica (SCHOELER, 1998, p. 41). Nesse período, também estudou o *Alcorão* e o *Ḥadīṭ* (coleção de relatos sobre a vida e os dizeres do profeta

Muḥammad). É atestado por Ibn-Almuṭazz (861–908) que o poeta estava familiarizado com opiniões legais fundamentais das escrituras (IBN-ALMUṬAZZ, 1956, p. 194). Ele estudou com Yacqūb Ibn-Ishāq Alḥaḍramī (?–820), conhecido por uma das recitações célebres do Alcorão. Estudou ainda gramática com o famoso lexicógrafo da Escola de Basra Abū-Zayd Al’anṣārī (739–830) e, conforme um antigo costume, teria passado algum tempo entre os beduínos para aprimorar seus conhecimentos linguísticos (WAGNER, 1986, p.143). Posteriormente, Abū-cUbaidah Macamar Ibn-Almuṭannā (728–825) ensinou a ele a *’Ayyām Alcarab (A época dos árabes)*, literatura épica que relata as grandes batalhas entre as tribos árabes do período pré-islâmico. Foi durante sua estadia em Basra que Abū-Nuwās teria se apaixonado por Janān. Ela era escrava da família de Alwahāb Ibn-cAbd-Almajīd Attaqafī (?), tutor dos eminentes eruditos religiosos Aḥmad Ibn-Hanbal (780–855) e Muḥammad Ibn-Idrīs Aššāfi. Não é certo se foi “a única mulher que amou em toda sua vida” (SOBH, 2002, p. 513), mas sua beleza, inteligência e seu conhecimento sobre a erudição árabe certamente encantaram o poeta, que foi rechaçado após uma relação de atração e antipatia registrada em correspondências poéticas (KENNEDY, 2005, pp. 7-8). É conhecida uma peregrinação de Abū-Nuwās a Meca, por determinação de acompanhá-la.

Mais famosa é essa história sobre a visita (contada por uma autoridade de alguma reputação): “Fizemos a peregrinação no mesmo ano que Abū-Nuwās e estivemos juntos na circundação da Caaba. Ele avançou na minha frente e pude vê-lo seguindo uma mulher, que eu não conhecia. Então, progredi para a Pedra Negra e vi a mulher beijando a pedra e lá estava ele beijando ao lado dela de tal maneira que suas bochechas se tocaram. Eu disse a mim mesmo: ‘Ele é a mais perversa das pessoas!’ Então percebi que era Janān. Quando eles partiram, eu me encontrei com ele e disse: ‘Seu miserável! Nem mesmo esse lugar sagrado coloca você na linha!’ Ele respondeu que eu era um tolo por pensar que ele teria atravessado tantos desertos e caminhos desolados por qualquer outro motivo!”. (Ibidem, pp. 8-9, tradução nossa.)

Abū-Nuwās mudou-se para Bagdá no ano de 786 (SCHOELER, 1998, p. 41), no início do domínio do califa Hārūn Arrašīd (766–809). Como muitos dos poetas de seu tempo, em torno dos seus 30 anos, buscou promover-se no estimulante meio literário da nova capital. No centro dessa cena estava a corte do califa, além de outras famílias importantes na administração abássida, como a Barmécida e a Nawbaḥtī. Embora muitas das narrativas que chegaram à atualidade retratem Abū-Nuwās em relação estreita com

o califa e seu entorno, aparentemente o poeta não agradou Hārūn Arrašīd<sup>4</sup>, por isso dedicou-se a encontrar espaço entre outros mecenas. Os Barmécida (*Barmak*) — também pronunciado Barméquida — eram uma antiga família iraniana zoroastriana ou budista, convertida nos primeiros anos da expansão islâmica (ABBAS, 1991, p. 806). Ḥālid Ibn-Barmak (705–782) apoiou Abū-Alcabbās Assaffāh (721–754), o primeiro califa da dinastia abássida, na disputa contra a dinastia omíada. Com a transferência da corte para Bagdá e durante os governos dos califas Almanşūr (714–775), Almahdī (745–785) e Alhādī (766–786), Ḥālid estabeleceu-se em cargos de confiança e prestígio, como a chefia do Gabinete de Taxas (*dīwān alḥarāj*) e do Gabinete Militar (*dīwān aljundi*), além de ter sido nomeado governador do Fars<sup>5</sup> e, posteriormente, do Tabaristão<sup>6</sup> (SOURDEL, 1986, p. 1.033). Seu filho Yaḥyā Ibn-Ḥālid (?-805) foi governador das províncias do Azerbaijão, da Armênia e das Províncias Ocidentais do Irã, no califado de Almahdī Tutor de Hārūn Arrašīd, Yaḥyā foi nomeado seu vizir em 786, auxiliado por seus filhos Jaʿfar e Alfaḍl. Quando Abū-Nuwās chegou em Bagdá transcorria, então, o governo dos Barmécida. Jacfar Ibn-Yaḥyā (767–803) era um dos principais amigos e conselheiros de Hārūn, exercendo a função de vizir, alternadamente com seu pai e seu irmão. Alfaḍl Ibn-Yaḥyā (766–808) crescera como irmão adotivo de Hārūn Arrašīd e foi nomeado governador das províncias do Tabaristão, de Rey<sup>7</sup> e do Ḥurāsān<sup>8</sup>. Ainda um terceiro filho de Yaḥyā, Mūsā Ibn-Yaḥyā (?), foi governador de Damasco. Como fora apresentado a essa família por Wāliba, Abū-Nuwās parece ter, ocasionalmente, partilhado de sua renomada generosidade. Não conseguiu tanto, porém, de seus favores, possivelmente, devido à influência reprovativa de Abān cAbd-Alḥamīd Allāḥiqī (?–815), o autor de uma tradução em versos para o árabe de *Kalila e Dimna*, que é citado no famoso *Kitāb Alaḡānī* (O livro das canções)<sup>9</sup> de Abū-Alfarāj Al’iṣfahānī (897–967) como um dos poetas favoritos de Hārūn Arrašīd (AL’IṢFAHĀNĪ, 1994, v. 23, p. 116). Fomentado pela família Barmécida, Abān era o avaliador de seus patrocínios e diminuiu Abū-Nuwās na ocasião do retorno de Alfaḍl Ibn-Yaḥyā do Ḥurāsān, em 795. Abān julgava os elogios recitados em homenagem a Alfaḍl e recompensou o poema de Abū-Nuwās com insultantes dois dinares. Além de esbofetear Abān, o poeta acusou-o de ter roubado os ganhos da própria mãe, insinuando que ela

4 Além das fábulas e anedotas, apenas Sobh (2002, p. 513) sustenta versão sobre uma boa relação entre o poeta e o califa. Segundo o historiador palestino radicado em Madri, Hārūn Arrašīd chegara a ter Abū-Nuwās na corte como poeta preferido, mas por suas tendências políticas contrárias às do califado o teria afastado e, posteriormente, mandado prendê-lo.

5 Fars, ou Pars, é uma província no Sul do atual Irã.

6 O Tabaristão, ou Mazandaran, é uma província no Norte do Irã.

7 Rey é o nome de uma cidade e de um condado na província de Teerā, no Norte do atual Irã.

8 Ḥurāsān, ou *Coração*, é o nome de uma província no Nordeste do atual Irã.

9 Coletânea de cerca de 25 volumes, contendo versos de autores que viveram desde o período pré-islâmico até o século IX.



se prostituía (KENNEDY, 2005, p. 10). Desde então, foi extenso o emba-te literário entre os dois poetas. É conhecida, por exemplo, uma sátira de Abū-Nuwās em que acusa Abān de sacrilégio. Nos tempos do califa Almahdī, Abān já havia sido acusado de apostasia (*zandaka*) por suas práticas da religião maniqueísta. Abū-Nuwās retomava o tema:

Ele disse: Como podeis testemunhar  
sobre aquilo que não vedes?  
Jamais darei testemunho  
do que meus olhos não viram  
Eu disse: Glória ao Senhor  
Ele disse: Glória a Mānī 10  
Eu disse: Jesus é o mensageiro  
Ele disse: do Diabo  
(ABŪ-NUWĀS, 2003a, p. 89.)

Se a relação com a família Barmécida foi inconstante, Abū-Nuwās certamente encontrou apoio entre os patronos Nawbaḥtī. Dessa família xiita duodecimana de origem iraniana, convertida do zoroastrismo, muitos filhos destacaram-se na administração do Califado Abássida. Nawbaḥtī Fārisi Majusi Munajjim (?–777), também conhecido como Nawbaḥtī Alahwazī, serviu o califa Almanšūr como conselheiro e astrólogo. Seu filho Abū-Sahl Ibn-Nawbaḥtī (?) seguiu o mesmo ofício, prestando serviços aos califas Almanšūr e Hārūn Arrašīd. Sob o governo de Hārūn, atuou na *Hizānat Alḥikma* (iniciativa que veio a formar posteriormente a Casa da Sabedoria), onde fora encarregado de traduzir livros da língua farsi ao árabe (IBN-ANNADĪM, 1872, p. 274). Os filhos de Abū-Sahl, nomeadamente ʿAbd-Allāh Ibn-Abī-Sahl Nawbaḥtī (?), Ismācīl Ibn-Abī-Sahl Nawbaḥtī (?), Abū-Alʿabbās Alfaḍl Ibn-Abī-Sahl Nawbaḥtī (?) — astrólogos do califa Almaʿmūn Arrašīd (786–833) — e Suleymān Ibn-Abī-Sahl Nawbaḥtī (?) eram amigos de Abū-Nuwās e seus principais patronos, a quem o poeta saudou com uns poucos elogios e com muitas sátiras.

Muitas das histórias sobre as atividades poéticas e os atos depravados de Abū-Nuwās são situadas nos anos de sua primeira estadia em Bagdá, entre 786 e 803, aproximadamente, destacando sua relação próxima com o califa. Nesse período, porém, o poeta foi preso ao menos em duas ocasiões por ordem de Hārūn Arrašīd, evidenciando o aspecto ficcional daquelas narrativas. Na primeira vez, foi acusado de desrespeito à religião, devido a uma elegia em que questionava a existência de vida após a morte. Na segunda vez, foi preso por ofender o califa e parte da elite abássida em

---

10 Mānī (216–276), ou Manes, foi um profeta persa fundador do Maniqueísmo.

um poema que satirizava as tribos árabes do Norte (KENNEDY, 2005, p. 23). Em uma das situações em que esteve preso, Abū-Nuwās escreveu do cárcere pedindo ajuda aos vizires da família Barmécida para conseguir liberdade, mas foi obstruído pela interferência de seu rival, o poeta Abān (SOBH, 2002, p. 513). Muitas vezes também pediu clemência ao califa. São indefinidos, porém, o momento e os movimentos que colocaram o poeta em liberdade.

Em 803, Ja'far Ibn-Yaḥyà, o principal vizir e conselheiro de Hārūn Arrašīd, foi executado a mando do califa por causa desconhecida. Seu corpo ficou exposto por um ano, sua família foi desapropriada e exilada, em evento que ficou conhecido como a queda dos Barmécida. Há muita especulação sobre o que motivou Hārūn Arrašīd, na volta de uma peregrinação a Meca, a ordenar tal sentença. Não é certo se Hārūn teria dado ouvidos a intrigas sobre uma pretensa conspiração dos Barmécida; ou se apenas notara o perigo de conviver com uma família muito rica e poderosa concorrente da sua dinastia; ou, ainda, se agira daquele modo por ciúmes do relacionamento entre Ja'far e sua irmã 'Abbāsa. Embora fossem casados, Hārūn permitia apenas que se vissem em sua presença. Posteriormente, 'Abbāsa sobreviveu a outros dois maridos e, por isso, Abū-Nuwās em uma sátira sugere ao califa que, por ocasião de uma execução, não usasse a espada, mas que casasse o condenado com 'Abbāsa (ABŪ-NUWĀS, 2003a, p. 62). Com a queda dos Barmécida, Alfaḍl Ibn-Arrabī'a (757–822/4), hájibe<sup>11</sup> do califa, tornou-se o novo vizir de Hārūn Arrašīd.

Abū-Nuwās viajou ao Egito entre 805 e 807, onde foi recebido por Alḥašīb Ibn-'Abd-Alhamīd (?), chefe do Gabinete de Impostos (*dīwān alḥarāj*) do Cairo, a quem foi recitar elogios (IBN-ḤALLIKĀN, 1972, v. 2, p. 61). Não se sabe se sua viagem está em algo relacionada à morte de Ja'far e ao possível descontentamento de Hārūn Arrašīd com os versos de lamento do poeta, ou se este apenas buscava uma renda confortável longe de Bagdá. Há uma grande quantidade de histórias sobre o poeta ambientadas no Egito, como, por exemplo, *Uma anedota sua com três (ḥabaruḥu ma' talāta)*, da coletânea de histórias (*aḥbār*) de Abū-Hiffān 'Abd-Allāh Ibn-Aḥmad Almiḥzamī (?–869), de que se falará mais adiante.

O retorno do poeta a Bagdá ocorreu entre os últimos anos do califado de Hārūn Arrašīd e os primeiros de seu filho sucessor, Muḥammad Al'amīn Ibn-Hārūn Arrašīd (787–813), em torno de 809, quando esteve entre os companheiros de bebedeira de Al'amīn, jovem filho de Hārūn, renomado por sua depravação. Essa convivência foi registrada pelo poeta em uma série de elogios, em linguagem de tom pouco formal, em que exalta a luxúria

---

11 O *hājib* era um oficial da corte, nesse período com atribuições semelhantes às do vizir.

de seu conviva. Também recitou suas críticas satíricas aos conselheiros do califa que articularam a sucessão, após a morte de HHārūn, de forma que colocaram Al'amīn no trono e em conflito com seu irmão Al'amīn, em torno de 810. O período do novo califado foi de muita produtividade para Abū-Nuwās, até que suas façanhas de embriaguez e libertinagem passaram a ser usadas como argumento pelos adversários políticos de Al'amīn, que, aconselhado por seu vizir, Alfaḍl Ibn-Arrabī'a, também o mandou prender.

Muḥammad Al'amīn, já mencionado acima, estava irado com Abū-Nuwās por um caso ocorrido entre eles, ameaçou-o de morte e o mandou prender. O poeta escreveu-lhe da prisão:

Em você busquei proteção da morte  
refugiando-me do ataque de sua vingança  
Juro por sua cabeça que não volto  
a agir daquele modo, por sua cabeça  
Quem há de ser o pai dos seus cachos  
se você matar o seu Abū-Nuwās?  
(IBN-ḤALLIKAN, 1972, p. 99)

O destino do poeta tornou-se ainda mais hostil quando, em 813, Al'amīn foi deposto e assassinado por seu irmão Al'amīn, que não suportava Abū-Nuwās. Seu fim, assim como muito dos relatos sobre sua vida, é encoberto pela névoa que envolve os grandes mitos. De acordo com uma das versões, Abū-Nuwās teria sido morto por membros da família Nawbaḥtī (envenenado em uma versão, agredido até a morte em outra), devido a um poema satírico envolvendo o nome da mãe de Alfaḍl Ibn-Nawbaḥtī; outra hipótese é a de que ele teria morrido em uma taverna, após uma bebedeira; e uma ainda, menos provável, é a de que ele teria morrido na prisão. A versão mais aceita, porém, é a de que o poeta teria morrido em decorrência de uma doença hepática, sob os cuidados da família Nawbaḥtī. Seu corpo foi enterrado no cemitério Aššūnīzī, em Bagdá.

### **Abū-Nuwās, inovador da poesia árabe**

A prática de determinados poetas, a partir do século VIII, representou uma notável mudança no fazer literário em língua árabe e ficou conhecida como o movimento dos inovadores (*almuḥdatūn*). Além de Abū-Nuwās, o mais célebre dos inovadores, poetas como Baššār Ibn-Burd (714–784), Muslim Ibn-Alwalīd (747–823), Abū-Tammām (804–845), Almutanabbī (915–965) e Abū-Al'alā' Alma'arrī (973–1058) transcenderam as referências poéticas pré-islâmicas para expressar suas respectivas sensibilidades à nova cultura ascendente nas regiões de Meca, Damasco e Bagdá. O resultado foi

uma diversidade de *ethos* poéticos que trabalharam as formas consideradas tradicionais da literatura árabe e as marcaram com novas influências e pela invenção.

Nos primeiros séculos do Islã, foi formulada entre estudiosos da língua e da literatura árabes uma primeira concepção do que seria a literatura árabe clássica. Essa formalização de um padrão literário tinha por modelo principalmente a literatura em dialetos árabes do período pré-islâmico e do primeiro século do Islã e pretendia estabelecer os modelos linguísticos que legitimariam as leituras do texto religioso do Alcorão (BENCHEIKH, 1989, pp. III-IV). A forma convencionada como característica da poesia árabe clássica — referente ao período pré-islâmico e boa parte do Califado Omíada — foi a *cacida* (*qaṣīdah*), um poema longo, contendo dezenas de versos divididos em dois hemistíquios e organizados segundo um mesmo ritmo e uma mesma rima final para todas as linhas do poema. A linha, ou verso, pode ser entendida como uma unidade de sentido dentro do poema, uma estrutura molecular, na qual era raro o *enjambement*. Ibn-Sallām Aljumaḥī (756–845), um dos primeiros formuladores dessa compreensão sobre a produção literária árabe, atribui a origem dessa prática a Muḥalhil Ibn-Rabī'a (?–531), tio do famoso poeta Imru' Alqays (?–550) (ALJUMAḤĪ, 2001, p. 38).

As *cacidas* (*qaṣā'id*) eram politemáticas. Iniciadas, em geral, com versos de amor (*nasīb*) — após o poeta confrontar as ruínas do acampamento de sua amada —, seguiam pela descrição (*waṣf*) de um camelo ou da paisagem do deserto, e de cenas em que se bebia o vinho, concluindo com uma seção que expressava a proposição (*qaṣd*) específica daquele poema — reprovação, glorificação, exaltação da memória. É preciso ter em mente, porém, que a *cacida* não era apenas uma estrutura textual, mas um movimento lírico, uma prática de expressão do ego em chaves de autoelogio e invocação de impulsos carnis e psíquicos (BLACHÈRE, 1991, p. 1.028). Embora na poesia árabe anterior (da pré-islâmica à omíada) a introdução amorosa (*nasīb*) da *cacida* e a descrição (*waṣf*) nunca ocorressem de forma independente, como poemas elas mesmas, era comum uma proposição (*qaṣd*) de encerramento ser entendida como objeto de um curto poema monotemático independente chamado *qiṭā'* ou *muqatta'a* (SCHOELER, 2010, pp. 3-4). Sob a ação dos poetas inovadores, os temas que eram tradicionalmente desenvolvidos como partes da *cacida* passaram a ser reconhecidos como unidades autônomas, novos gêneros da poesia que expressavam novas situações poéticas.

Segundo o poeta e crítico literário sírio Adonis (1997, p. 210), a transformação literária nesse período teria sido moldada, ao menos, sob três dimensões: um *ethos* poético, o novo contexto social e as influências externas.

Destaca, a princípio, um aspecto linguístico-metafórico, que se refere à sobreposição de uma *retórica da realidade* pré-islâmica completamente transformada pela nova visão de mundo estabelecida pelo Islã. Essa mudança de posicionamento do poeta no mundo reflete uma alteração de contexto, marcada pela relevância da condição urbana, principalmente no que oferece de valores que simbolizam a civilização, em oposição ao deserto. O período dos califados testemunhou, nesse sentido, a transposição de uma arte pré-islâmica espontânea para uma de aprimoramento técnico mais rigoroso, dirigida a reis, líderes e notáveis em troca de pagamento. Por fim, Adonis aponta naqueles poetas a influência estrangeira como um fator que resulta na assimilação de práticas estilísticas e temáticas de outras culturas. Surgiram, então, no século IX, não apenas uma diversidade de estruturas de poemas, mas ainda novas categorias de compreensão do fazer poético que situavam os poemas em chaves temáticas específicas de entendimento. Tornou-se usual a composição de pequenos poemas de amor, de caça, poemas ascéticos, ou poemas que descrevem cenas em que se bebe vinho. O conjunto da obra poética de Abū-Nuwās, compilado por Abū-Bakr Aṣṣūlī em meados do século X, foi o primeiro em língua árabe a utilizar a divisão em capítulos temáticos. Ao incluir os capítulos com poemas sobre vinho, caça, amor, ascetismo e libertinagem à parte dos gêneros poéticos tradicionais, tais como o elogio, a elegia e a sátira, Aṣṣūlī registrou o reconhecimento dessas práticas inovadoras.

Foi, principalmente, por conta dos poemas que tratam o tema de vinho que Abū-Nuwās chegou à alta fama. Nesse gênero, é considerado o maior poeta árabe, sendo a principal referência para todos os que posteriormente trataram do tema. Sua obra consolida nos primeiros séculos do Islã o tema de vinho como um gênero poético autônomo, conhecido em árabe como *ḥamriyya*. No *dīwān* organizado por Ḥamza Al'īṣfahānī, o gênero *ḥamriyya* forma o capítulo mais extenso, composto por 19 seções, com um total de 323 poemas e fragmentos de poemas (AL'İŞFAHĀNĪ, 2003a, p. 13). Sob a ordem moral monoteísta e abstinência em construção, realizou-se subversiva explorando temas como a adoração da figura feminina e homossexualidade, consolidando padrões discursivos que serão reconhecidos como inovadores, a partir do século IX. Sobressai nas descrições do poeta o caráter enunciativo oral, que parodiava uma longa tradição literária em situações de seu cotidiano, consolidando um *ethos* inventivo, que o qualifica com tanta força, na atualidade, quanto sua perversidade. É possível identificar um exemplo desse desempenho retórico em um dos seus poemas mais famosos, no qual a imagem sublime de um vinho luminoso põe abaixo a condenação ao seu consumo.

Não me critique, que isso é uma tentação  
e me cure com aquilo que é a própria doença.  
Ao vinho claro, não desce à sua praça a tristeza,  
se uma pedra o tocou, a alegria toca a pedra.  
Vem das mãos de uma moça vestida de rapaz  
que agrada o fornicador e o sodomita,  
com a ânfora ela surge quando a noite enturva  
e emite de seu rosto à casa um brilho.  
Derrama cristalina da boca de uma ânfora  
causando para o olho um certo alívio.  
Refina a bebida e harmoniza com a água  
entre o gosto do seco e o mais suave.  
Se uma luz atravessa a compostura,  
certamente, lançará brilhos e raios.  
Ela passa entre os jovens que são donos do seu tempo  
e que só fazem aquilo que almejam.  
Por ela eu canto, mas não por aquela casa  
em que Hind e Asma' se aquietam.  
Livre Durra de ter construída uma tenda  
ou do caminho de camelos e ovelhas.  
Diga, então, ao que invoca a filosofia:  
você acha saber algo, mas lhe falta uma sentença.  
Não questione minha salvação, se você é um abstinente,  
porque essa sua dúvida é blasfêmia.  
(ABŪ-NUWĀS, 2003b, p. 15)

Em outro poema, Abū-Nuwās exalta os efeitos do vinho em quem bebe, propondo um jogo de imagens que parece insinuar uma relação sexual entre a copeira e os convivas, e o poeta, favorecido frente a seus companheiros, extasia-se duas vezes.

Não chore por Laila, nem cante para Hind,  
mas beba por Rosa o vermelho como a rosa,  
uma taça derramada na garganta de quem bebe  
deixa seu vermelho no olho e na bochecha.  
O vinho é um rubi, e a taça é uma pérola,  
servido entre as palmas afiladas da copeira.  
Ela serve uma dose com a mão e outra com a boca  
e por certo, com isso, duas vezes extasia.  
Dois prazeres para mim, um para os companheiros.  
Uma graça que só a mim é concedida.

(Ibidem, pp. 112-4.)

Tão representativas quanto as imagens erotizadas, na poesia de vinho de Abū-Nuwās, são as cenas de natureza mística, em que o êxtase alcoólico atinge proporções transcendentais. No poema a seguir, o vinho é comparado ao sangue, e ao bebê-lo uma alma é transferida do corpo da garrafa ao corpo de quem bebe. Morre a garrafa, revigora-se o embriagado.

Entorno a alma da jarra gentilmente  
me servindo do seu sangue sem feri-la  
assim dobro em meu corpo duas almas  
e a jarra é abandonada ao chão sem vida.  
(ABŪ-NUWĀS, 2003b, p. 100.)

O capítulo do *Dīwān Abī-Nuwās* (idem, 2003d) dedicado aos poemas libertinos, em suas 15 seções e um total de 316 poemas (AL'ISFAHĀNĪ, 2003b, p. 1), é composto substancialmente de versos dissolutos, de vinho, eróticos e satíricos. O *dīwān* organizado por Ḥamza Al'isfahānī agrupa ainda, entre os libertinos, os poemas que não puderam ser acomodados em outros capítulos, como os testemunhos de desrespeito à religião, enigmas, ou descrições poéticas de partidas de xadrez. Um tema de muito destaque nesse gênero é o desrespeito aos protocolos do Ramadã<sup>12</sup>. Nesse âmbito, o poeta poderia roubar um café da manhã, quebrar o jejum mais cedo, zombar dos chamados à oração ou farrear com os amigos em festas orgiásticas.

Nem passou metade do Ramadan,  
a farra e a música nos procuraram.  
Esticado o pandeiro, a flauta preparada  
e a perversão em perdição já se tornava.  
Para o encontro desse dia sem retorno,  
mesmo que se reunissem comportados,  
logo estariam descobertos, abraçados, enroscados,  
uns sendo o chão, outros o telhado,  
uns o cobertor, outros acolchoados.  
(ABŪ-NUWĀS, 2003d, p. 217.)

### O poeta nas *Mil e uma noites*

Além das coletâneas de poemas, as coletâneas de anedotas (*aḥbār*) sobre Abū-Nuwās são fontes importantes dos poemas atribuídos ao poeta e, principalmente, as menções mais antigas sobre o personagem em suas

---

12 Nono mês do calendário islâmico, em que os muçulmanos devem praticar o jejum (*ṣaum*), além de intensificarem as restrições morais.

aventuras supostamente biográficas. Com base na raiz da palavra *ḥabar* (relato, notícia), o termo *aḥbār* (relatos, notícias) parece corresponder ao sentido que obtemos atualmente em português no termo *histórias*, conforme o significado de sua antiga grafia *estórias*. Destaca-se sobre esse gênero de narrativas não o rigor cronológico ou documental, mas a seleção de relatos pessoais, assegurados por uma cadeia de narradores (*isnād*)<sup>13</sup> que, pela variedade das vozes autorizadas, dá ciência de uma informação (ROSENTHAL, 1968, p. 66). Um dos mais referenciados desses trabalhos é a obra *Aḥbār Abī-Nuwās* (Histórias de Abū-Nuwās), compilada por seu discípulo Abū-Hiffān °Abd-Allāh Ibn-Aḥmad Almiḥzamī (?–869). Proveniente de uma família de Basra, Abū-Hiffān foi um poeta e narrador de poemas, colecionador de histórias (*aḥbār*) e importante transmissor da literatura árabe. Ibn-Annadīm, no livro *Alfiḥrist*<sup>14</sup>, do século X, destacou a forte relação da obra de Abū-Hiffān com a poesia dos inovadores (IBN-ANNADĪM, 1872, p. 144). A coletânea de narrativas de Abū-Hiffān sobre Abū-Nuwās, além de promover a personagem literária de Abū-Nuwās em situações cômicas, eróticas, profanas, libertinas que ampliam a celebridade do poeta, tornou-se um componente essencial das compilações póstumas de seus poemas.

As histórias atribuídas a Abū-Nuwās, então, desde seu tempo reforçam a construção de uma personagem do poeta, relacionada a atos libertinos, ao consumo de vinho, à exaltação do amor e ao erotismo. Na já citada “Uma anedota sua com três” (*Habaruhu mac talāta*), por exemplo, identificada como a 25ª da coletânea de Abū-Hiffān (ABŪ-HIFFĀN, 1954, pp. 60-6), o poeta arma um embuste para possuir três adolescentes (*ḡulām, pl. ḡilmān*). Finge ser um carregador para abordar os jovens, acompanha-os à casa e, após embebedá-los com vinho, tem relações sexuais com eles. Ao amanhecer revela-se e se despede cantando alegremente sua aventura em versos.

Ele se sentou com eles. Depois que se alimentaram, ele derramou água sobre suas mãos, mas deu-lhes de beber o vinho antes disso, com a comida, três rodadas, e os representou pelo verso que segue:

Três copos com marcas de gordura

deixam a cara parecida com a lua.

Foi buscar o garrafão de bebida lacrado com barro, perfurou-o e derramou dele para servir os presentes. Continuou, pois, a beber e a servi-los e, enquanto isso, entretinha-os e os divertia. Então, olharam para sua cabeça raspada e puseram-se a bater nela, e ele suportou aquilo, uma vez que alimentava artimanha e trapaça contra eles. Sua intenção era embebedá-los

13 Encadeamento de testemunhos em regressão temporal linear — “disse fulano, que disse beltrano, que disse sicrano, que alano...”.

14 Catálogo sobre todas as obras conhecidas em língua árabe, até então, escrito no século X.



e sedá-los, assim, ficou com eles até que a noite os encobriu. Para estimulá-los à bebedeira, chacoalhava, distraia e servia vinho para que eles excedessem o limite. Logo despencaram adormecidos sem consciência, bêbados, e ele preparou-se para o encontro. Quando percebeu que havia condições para a oportunidade, aproximou-se e satisfez seu desejo de estar com eles... disse “Por Deus que me vingarei de seus testículos, pelo que fizeram à minha nuca”... e quando cansou e não pôde mais... e não restaram nele forças, embebedou-se e dormiu como eles, de bruços... Assim o fez. Quando o primeiro deles acordou e viu sua situação, desaprovou-a e, suspeitando de Abū-Nuwās, disse “Isso é coisa do carregador, ele o fez” e acordou o segundo e o terceiro. Suas condições eram as mesmas e, contrariados daquilo, disseram: “Quem nos violou está neste local, e certamente foi o carregador” — que se fingia de adormecido e bêbado, enquanto escutava suas palavras — e olharam para ele. (ABŪ-NUWĀS, 1954, p. 60)

Inspiradas pelos registros anteriores de suas histórias (*aḥbār*) e coletâneas de poemas (*dīwān*), as participações de Abū-Nuwās nas histórias das *Mil e uma noites* parecem distanciar-se um nível a mais dos eventos enunciativos do poeta vivo em direção a uma composição mais coletiva e fantasiosa, passando a habitar o campo das fábulas (*hurāfa*). Nessas histórias, o poeta é intimamente conectado ao califa Hārūn Arrašīd, personificação da glória do califado. Protagonizando como um de seus companheiros, às vezes um bufão, tornou-se uma figura estimada de histórias populares.

Segundo a *Enciclopédia das Mil e Uma Noites*, há entre as várias edições e manuscritos desta coleção sete histórias em que Abū-Nuwās está presente, em quatro das quais participa com protagonismo, nomeadamente: 1) “Hārūn Arrašīd, a donzela e Abū-Nuwās”; 2) “Hārūn Arrašīd e a rainha Zubayda na banheira”; 3) “Abū-Nuwās, os três garotos e o califa Hārūn Arrašīd”; e 4) “Hārūn Arrašīd e os três poetas” (MARZOLPH; VAN LEEUWEN, 2004, p. 854). Pertencem todas, segundo convenção filológica, ao ramo egípcio das histórias das mil e uma noites, ou seja, o conjunto mais recente de histórias incorporadas entre os séculos XVI e XVIII ao conjunto mais antigo, conhecido como ramo sírio, com registros materiais a partir do século XIV (JAROUCHE, 2004; 2005). Não são conhecidas, portanto, histórias de Abū-Nuwās em nenhum manuscrito do ramo sírio.

A primeira tradução moderna das *Noites*, publicada em Paris entre 1704 e 1717, em 12 volumes, por Antoine Galland (1646-1715), baseou-se em um manuscrito principal do ramo sírio, do século XV, com 281 noites (AKEL, 2016, p. 70), complementada por trechos de manuscritos do ramo egípcio e de outros manuscritos avulsos, além de alguns contos ouvidos da boca de um cristão maronita de Alepo, chamado Hanna (ZOTENBERG, 2006, p. 216). Entre as histórias escolhidas pelo francês, nenhuma é sobre

Abū-Nuwās. Com a fama das narrativas árabes na Europa, um comércio revigorado de manuscritos trouxe a público novas histórias incorporadas a edições que intencionavam concluir 1001 noites, sobre a base de narrativas do ramo sírio. As histórias de Abū-Nuwās, então, foram provavelmente incluídas no fim do século XVIII, por força da demanda de editores europeus que, desde a publicação de Galland, estavam interessados nos manuscritos árabes de histórias exóticas e excitantes.

Em língua árabe, a compilação publicada na cidade alemã de Breslau entre 1825 e 1843, em 12 volumes, é a mais antiga entre as edições modernas que relatam as histórias de Abū-Nuwās. Há questionamentos, no entanto, sobre uma possível fraude de manuscritos nessa edição, ao que se credita um “manuscrito tunisiano” que jamais existiu, e o “manuscrito de Bagdá”, considerado falso (JAROUCHE, 2005, p. 30). Mais seguras quanto aos manuscritos são a edição de Bulaq, impressa no Cairo em 1835, em dois volumes, e a segunda edição de Calcutá, editada por William H. Macnaghten, entre 1839 e 1842, em quatro volumes. Tiveram por referência manuscritos resultantes de várias iniciativas de pesquisa e compilação, entre as quais a mais bem-sucedida foi a realizada no Cairo, na segunda metade do século XVIII, conhecida como *Zotenberg Egyptian Recension* (ZER) (ZOTENBERG, 2006, p. 195). Estas edições, a de Bulaq e a segunda de Calcutá, muito semelhantes, popularizaram certa compilação do *ramo egípcio tardio* e foram os principais modelos das histórias do poeta Abū-Nuwās traduzidas a outras línguas, como a tradução inglesa de Richard Burton, *The Book of The Thousand Nights and One Night*, em nove volumes, de 1885, uma das versões mais populares da série em todo o mundo.

No Brasil, a primeira publicação das histórias do poeta Abū-Nuwās deu em 1961, na série em oito volumes *As mil e uma noites*, da Editora Saraiva. Baseada na edição francesa publicada entre 1898 e 1904, de Joseph-Charles Mardrus (GIORDANO, 2009, p. 54), a tradução realizada por Nair Lacerda (prosa) e Domingos Carvalho da Silva (poesia), com supervisão e cotejo dos textos árabes por Suleiman Khalil Safady, apresenta três histórias do poeta: “Hārūn Arrašīd e a rainha Zubayda na banheira”, “Hārūn Arrašīd e os três poetas” e uma terceira que é a sobreposição de “Hārūn Arrašīd, a donzela e Abū-Nuwās” e “Abū-Nuwās, os três garotos e o califa Hārūn Arrašīd”, intitulada “As aventuras do poeta Abu-Nauás”<sup>15</sup>. Entre 2005 e 2012, foi publicado, em quatro volumes, o *Livro das mil e uma noites*, a primeira edição brasileira diretamente do árabe, traduzida pelo prof. Mamede Mustafa Jarouche. Nessa obra, foram utilizados

---

15 Essa fusão de histórias é característica do texto francês de Mardrus, não ocorrendo em outras edições.

manuscritos do *ramo sírio* nos dois primeiros volumes e, para os seguintes, manuscritos do *ramo egípcio antigo*, anteriores à segunda metade do século XVIII (JAROUCHE, 2007, p. 363), o que diferencia essa edição das de Bulaq e Calcutá 2ª ed., por exemplo, baseadas no *ramo egípcio tardio*. Por esse motivo, a edição não apresenta histórias de Abū-Nuwās. Além destas, todas as demais edições em português das *histórias*<sup>16</sup> são do texto completo ou parcial de Galland (GIORDANO, 2009, p. 55), portanto, não retratam o poeta.

A maioria das histórias de Abū-Nuwās entre as das *Mil e uma noites* apresenta o califa Hārūn Arrašīd como protagonista principal. Assim acontece nos contos “Hārūn Arrašīd, a donzela e Abū-Nuwās”, “Hārūn Arrašīd e a rainha Zubayda na banheira” e “Hārūn Arrašīd e os três poetas”, o que indica que essas histórias são, possivelmente, adaptações de narrativas antigas de Bagdá dos séculos X–XI. Todas essas três histórias têm como tema comum as tentativas de Hārūn Arrašīd em expressar poeticamente suas afinidades amorosas e, assim, manda chamar Abū-Nuwās. São igualmente concluídas com formulações do poeta que surpreendem pela clarividência. A história “Hārūn Arrašīd e os três poetas”, nesse sentido, alude a um trecho da “Sura dos poetas”, do Alcorão, em que se diz “E aos poetas, seguem os desviados. Não viste que eles vagueiam por todos os vales, e que dizem o que não fazem?” (ALCORÃO, 2003, p. 609). A anedota “Hārūn Arrašīd e a rainha Zubayda na banheira”, além disso, é identificada como reformulação de uma antiga história semelhante em que os protagonistas eram o califa Almahdī (744–785) e o poeta Baššār Ibn-Burd (714–784) (MARZOLPH; VAN LEEUWEN, 2004, pp. 203-4).

A história “Abū-Nuwās, os três garotos e o califa Hārūn Arrašīd”, por sua vez, parece ser a mais representativa dos relatos das *Noites* dedicados ao poeta. Nessa narrativa, Abū-Nuwās prepara muita comida e bebida para uma noite festiva e sai em busca de uma companhia adequada. Encontra três belos jovens imberbes que concordam em passar a noite com ele.

Cada um dos rapazes havia bebido dois copos, quando a rodada chegou a Abū-Nuwās que agarrou o copo e recitou estes versos:

16 No Brasil: *As mil e uma noites*, 5 vols. Clube do Livro, 1949–1951; *As mil e uma noites*, 3 vols. Edições Cultura, 1944; *Contos selectos das mil e uma noites*. Prefácio de Machado de Assis. H. Laemmert & C. Editores-Proprietários, sem data (provavelmente 1882); *As mil e uma noites*. 8 vols. São Paulo: Brasiliense, 1990–1991 (com base na versão francesa de René Khawam, de 1986); *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Apresentação de Malba Tahan. 2 vols. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Beba vinho apenas das mãos de uma gazela  
que pareça em sentido, como o vinho, refinada  
pois quem bebe com o vinho apenas não se alegra  
a menos que o copeiro tenha a face delicada.

Depois, bebeu seu copo e passou. Quando a rodada chegou a Abū-Nuwās pela segunda vez, ele ficou repleto de satisfação e recitou:

Passe novamente o copo aos convivas  
o vinho deve ser seguido de outros copos  
das mãos de uma beleza morena singular, sua saliva  
com a noite é maçã e é almíscar  
Beba vinho apenas das mãos de uma gazela  
melhor do que o vinho é o beijo em sua bochecha.

Então, Abū-Nuwās, tomado pela bebedeira que não distinguia a mão da cabeça, lançou-se aos rapazes com beijos, abraços e brincadeiras de perna sobre perna. Sem fazer caso do pecado ou da vergonha recitou essas frases:

Só tem prazer completo o homem  
quando bebe com efébos em companhia  
Um entoa a canção, e o outro  
com o vinho em seu copo brinda.  
Quando necessitas de um beijo  
um deles lhe dá o lábio à boca.  
Beber com eles fez meu dia,  
admirado eu fiquei com sua meiguice  
Bebemos puro e misturado  
e combinamos de foder aquele que dormisse.

Estavam assim, quando houve uma batida na porta e disseram à pessoa que entrasse. Quando entrou, revelou-se o príncipe dos crentes, o califa Hārūn Arrašīd. Os presentes chegaram a ele e beijaram o chão ante seus dedos. Abū-Nuwās recuperou-se imediatamente da bebedeira. O príncipe dos crentes disse a ele “Abū-Nuwās!”. Ele disse “A teu dispor, príncipe dos crentes, que Deus te guarde”. Perguntou o califa “Que situação é essa?”. “Oh, príncipe dos crentes, sem dúvida a situação responde por si mesma à questão”. Então o califa disse a ele “Abū-Nuwās, consultei Deus, o altíssimo, e decidi nomear-te o Juiz dos fornicadores”. “Desejas atribuir-me esse alto cargo, príncipe dos crentes?”, perguntou Abū-Nuwās. “Sim”, disse o califa, e o poeta questionou “Príncipe dos crentes, tens, então, um caso a me apresentar?”. (ANÔNIMO, 1999, pp. 630-1.)

O califa deixa a casa com raiva. Quando, na manhã seguinte, Abū-Nuwās vai ao palácio, é punido. O califa ordena que seu carrasco tire as roupas do poeta, amarre uma sela de burro em suas costas e circule com ele pelo palácio para que seja humilhado. Depois, sua cabeça deveria ser cortada. A conclusão dessa história exalta os aspectos depravados, sedutores e eloquentes de Abū-Nuwās que, condenado por Arrašīd, escapa da morte por meio de palavras astutas. Este conto está registrado numa série de manuscritos do século XIX que fazem parte da família ZER e compõem as edições de Bulaq, Calcutá 2<sup>a</sup> ed. e derivadas, sendo a mais representativa das passagens de Abū-Nuwās pelas *Mil e uma noites*.

### Considerações finais

Com base nos mais antigos registros poéticos e anedóticos sobre o poeta, as histórias em que Abū-Nuwās figura entre as das *Mil e uma noites* expressam uma determinada percepção social de sua personalidade. A construção coletiva nesse patamar torna-se mais evidente, de tal modo que se chega a sobrepor seu nome, junto com o do califa Hārūn Arrašīd, ao de outros personagens em posições semelhantes (poeta-califa).

A ampla difusão do personagem de Abū-Nuwās, e do contexto a ele atribuído nas histórias das *Mil e uma noites*, pode ainda ser ilustrada em outros exemplos contemporâneos. Assim, o poeta ressurgiu em uma personagem do filme *Il fiore delle mille e una notte* (*As mil e uma noites*, no Brasil), dirigido por Pier Paolo Pasolini em 1974. Nesse roteiro de livre adaptação do realizador, duas histórias de Abū-Nuwās são reconhecíveis sob a alcunha do poeta Sium: “Hārūn Arrašīd e a rainha Zubayda na banheira” e, parcialmente, “Abū-Nuwās, os três garotos e o califa Hārūn Arrašīd”. Outros significados, ademais, são relacionados ao nome de Abū-Nuwās, influenciados por condições culturais e históricas específicas de algumas sociedades. O gentílico *nawwāsī*, por exemplo, é utilizado, atualmente, em alguns países de língua árabe para se referir à homossexualidade. No filme egípcio *Toda a minha vida* (*Ṭūl cumrī*), realizado por Maher Sabry em 2008, em que se denuncia a ação violenta do Estado egípcio ao perseguir homossexuais na cidade do Cairo, está registrado o uso da expressão “comportar-se como Abū-Nuwās” para referir-se à prática homoafetiva. Os sentidos atribuídos a seu nome, porém, podem variar em outras culturas em que se estabelecem distintas relações semânticas. Por influência das histórias das *Mil e uma noites* no folclore de língua Suaíli, por exemplo, no Zanzibar o poeta foi transfigurado em *Kibunwasi*, *Bunwasi* ou *Abunwasi* (ROLLINS, 1983, p. 61). Por esse nome qualifica-se uma pessoa que sempre tem uma resposta pronta. Na Malásia, ainda, um grupo chamado *Projek Iqra'* publica uma revista em quadrinhos sobre um

sábio Abū-Nuwās que é exemplar muçulmano, erudito e sagaz, sem qualquer menção a sexualidade<sup>17</sup>.

Sob as referências literárias a sua personalidade, Abū-Nuwās passou a ser popularmente representado como um anti-herói. Na leitura de Andras Hamori, na obra *On the art of medieval Arabic Literature*, sua atuação, o que se registrou dela, reflete em alguma medida a manutenção do caráter irresponsável do herói da tradição literária pré-islâmica, mas em nova função de desordeiro institucionalizado — um papel transformado por influência da expansão do Islã e da constituição dos califados em um ambiente urbano de corte. O poeta, nessa chave, em sua interação desregrada à maneira de um *ritual clown* (HAMORI, 1974, p. 53), traria ao grupo certo alívio, porque era permitido em seu nome o comportamento que não era permitido a ninguém. Formou-se, assim, em um contexto organizado pela ordem religiosa, um novo *ethos* literário: desordeiro, beberrão e depravado. Numerosas e substanciais narrativas como as citadas nesta apresentação renovam relações de sentido no conjunto de enunciados atribuídos a Abū-Nuwās, reforçando uma personagem antiga na contemporaneidade e um mundo que, também pelas histórias das *Mil e uma noites*, revive nas fábulas e nos sonhos.

## REFERÊNCIAS

- ABBAS, I. “Barmakids”. In: YARSHATER, E. (ed.). *Encyclopaedia Iranica*. Vol. III, Fasc. 8. Nova York: Encyclopaedia Iranica Foundation, 1991, pp. 806-9. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/barmakids>>.
- ABŪ-HIFFĀN. *Aḥbār Abī-Nuwās*. °Abd-Assattār Aḥmad Farrāj (ed.). Cairo: Maktaba Misr, 1954.
- ABŪ-NUWĀS. *Dīwān Abī-Nuwās*. Ewald Wagner (ed.). v. 1. Beirute: Almada. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Dīwān Abī-Nuwās*. Ewald Wagner (ed.). v. 2. Beirute: Almada. 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Dīwān Abī-Nuwās*. Ewald Wagner (ed.). v. 3. Beirute: Almada. 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Dīwān Abī-Nuwās*. Gregor Schoeler (ed.). v. 4. Beirute: Almada. 2003c.
- \_\_\_\_\_. *Dīwān Abī-Nuwās*. Ewald Wagner (ed.). v. 5. Beirute: Almada. 2003d.
- ADONIS. *Poesía y poética árabes*. Apresentação e tradução do árabe, Carmen Ruiz Bravo Villasante. Madri: Ediciones del Oriente y Mediterráneo, 1997.
- AKEL, Ibrahim. “Liste de manuscrits arabes des Nuits”. In: CHRAÏBI, A. (org.). *Arabic manuscripts of the Thousand and One Nights*. Paris: Espaces e Signes, 2016, pp. 65-114.

<sup>17</sup> Site da instituição que mantém o projeto: <<https://projekiqra.com/>>. Loja online para compra das revistinhas *komik Abū Nuwās*: <<https://www.sunnahosstore-id.com/collections/abu-nuwas-komik>>.

- ALCORÃO. Trad. Helmi Nasr. Medina: Fundação Rei Fahd Abdul Aziz, 2003.
- AL'İŞFAHĀNĪ, Abū-Alfarāj. *Kitāb Al'agānī*. 25 v. Beirute: Dar Assadr, 1994.
- AL'İŞFAHĀNĪ, Hamza. “Albāb attāsic fī alḥamriyyāt”. In ABŪ-NUWĀS. *Dīwān Abī-Nuwās*, v. 4. Beirute: Almada. 2003a. p. 13.
- \_\_\_\_\_. “Albāb tānī cāšir fī almuĵūniyyāt”. In ABŪ-NUWĀS. *Dīwān Abī-Nuwās*, v. 5. Beirute: Almada, 2003b, pp. 1-2.
- ALJUMAĤĪ. *Ṭabaqāt fuḥūl aššucarā*. Ṭaha Ahmad Ibrahim (ed.). Beirute: Dar alkitub al'ilmīyya, 2001.
- ANÔNIMO. *Alf laylah wa-laylah*. Beirute: Dar Aššādr, 1999.
- BENCHEIKH, Jamel E. *Poétique arabe précédé de Essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard, 1989.
- BLACHÈRE, Régis. “Ghazal”. In: *Encyclopaedia of Islam*, v. 2. Leiden: Brill, 1991, pp. 1.028-1.033.
- GAIMAN, Neil. *Fábulas e Reflexões*. São Paulo: Panini. 2020.
- GIORDANO, Cláudio. *História d'As mil e uma noites*. Campinas: Editora Unicamp /Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2009.
- HAMORI, Andras. *On the Art of medieval Arabic Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- IBN-ALMU'TAZZ. *Ṭabaqāt Aššū'ara'*. °Abd-Assattār Aḥmad Farrāj (Ed.). Cairo: Dar Alma'arifah fi Mišr, 1956.
- IBN-ANNADĪM. *Kitāb alfihris*. Gustav Flügel (ed.). Leipzig: Oxford University, 1872.
- IBN-ḤALLIKĀN. *Wafayāt ala'yān wa-'anbā' abnā' azzamān*. Dar Aššādr
- JAROUCHE, Mamede M. “O Prólogo-Moldura das *Mil e uma noites* no ramo Egípcio Antigo”. *Tiraz*, São Paulo, n. 1, pp. 70-117, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Uma poética em ruínas”. In: ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*, v. 1. São Paulo: Globo. 2005, pp. 11-35.
- KENNEDY, Philip. *Abū Nuwās: A Genius of Poetry*. Oxford: Oneworld Publicacions, 2005.
- MARZOLPH, Ulrich; VAN LEEUWEN, Richard. *The Arabian Nights Encyclopedia*. Sta. Barbara / Denver / Oxford: ABC Clio, 2004.
- ROLLINS, Jack D. *A History of Swahili Prose, part 1: From Earliest Times to the End of the Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 1983.
- ROSENTHAL, Franz. *A History of Muslim Historiography*. Leiden: Brill, 1968.
- SCHOELER, Gregor. “Abū Nuwās”. In: SCOTT MEISAMI, J.; STARKEY, P. (org.): *Encyclopaedia of Arabic Literature*. Londres: Routledge, 1998, pp. 41-3.
- \_\_\_\_\_. “The genres of classical Arabic poetry: classifications of poetic themes and poems by pre-modern critics and redactors of *dīwāns*”. *Quaderni di Studi Arabi*, Roma, v. 5-6, pp. 1-48, 2010.
- SOBH, Mahmud. *Historia de la literatura árabe clásica*. Madri: Cátedra, 2002.
- SOURDEL, Dominique. “al-Baramika”. In: *Encyclopaedia of Islam*, v. 1. Leiden: Brill, 1986, pp. 1.033-6.

WAGNER, Ewald. “Abū Nuwās”. In: *Encyclopaedia of Islam*, v. 1. Leiden: Brill, 1986, pp. 143-4.

ZOTENBERG, M. Herman. “Nota sobre alguns manuscritos das Mil e uma Noites e a tradução de Galland”. Trad. Gaby Friess Kirch. *Tiraz*, São Paulo, n. 3, pp. 195-233, 2006.



# NOVE MUSAS MORTAIS: AS POETAS DA GRÉCIA ANTIGA

Giuliana Ragusa<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo se debruça sobre as nove poetas mulheres da Grécia Antiga. Ao focar a poesia praticada por mulheres, busca ampliar a referência principal e mais impactante em nossa tradição, Safo, que é, sim, a única que conhecemos de uma era, mas não do mundo antigo helênico como um todo. Tal ampliação, com algumas novas traduções, permite refletir sobre a variedade de gêneros poéticos e da temática e linguagem elaboradas, mesmo se de modo limitado, já que as obras das nove Musas mortais estão preservadas em corpora fragmentados e exíguos. Dito isso, o percurso faz-se relevante à apreciação da presença feminina no cenário cultural da Hélade.

**Palavras-chave:** Poesia. Grécia Antiga. Poetas Mulheres.

## ABSTRACT

This article focuses the nine women poets of ancient Greece. By doing so, it broadens the eyesight to women poets beyond the main reference, Sappho, the only one we know from the archaic era, but from the ancient Greek world. Thus, it allows us to reflect upon the variety of poetic genres, themes and language their poetry encompass, even if we are limited in what we may say by the fragmentary or paucity of texts preserved in the corpora of the nine mortal Muses. Nonetheless, such a review of them as proposed here, bringing forth some new translations of their poetry, is relevant to the appreciation of the presence of women in the cultural scene of ancient Greece.

**Keywords:** Poetry. Ancient Greece. Women Poets.

---

<sup>1</sup> Professora doutora de Língua e Literatura Grega, livre-docente (associada), desde 2019, junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: [gragusa@usp.br](mailto:gragusa@usp.br).

A poesia na Grécia arcaica (c. 800–480 a.C.) e clássica (c. 480–323 a.C.) fez-se numa “cultura da canção” (HERINGTON, 1985, p. 3) em que não se tinha separado da música, em que só existia na *performance*, de viva voz, diante de uma audiência, em que resultava de práticas tradicionais embasadas na oralidade. Isso num mundo eminentemente oral, no qual o alfabeto grego — adaptado do fenício — se ia difundindo, sem ainda se impor como mais tarde, na cultura da escrita que ganha corpo no século IV a.C. Naquele mundo arcaico, sobretudo, “todos cantavam e conheciam canções, e havia um sistema delas para diferentes ocasiões, altamente elaborado” (KURKE, 2001, p. 42). A poesia funcionava como instrumento de

construção de indivíduos como sujeitos sociais (...), de socialização e de educação cultural no mais largo sentido. Numa cultura amplamente oral, sem escolas institucionalizadas e só mínima infraestrutura e intervenção do Estado, a poesia em *performance* era uma maneira vital de transmissão para cada indivíduo de seu estoque de conhecimento cultural, de valores a serem esposados, de seu nível adequado de expectativas e aspirações, de seus papéis sociais... (Ibidem.)

Daí que, nos gêneros poéticos, a *persona* ou a voz dos versos é dramatizada, é *performer*, em diálogo com alguém dentro e fora (a audiência) da canção.

É na era helenística (323–31 a.C.) que a poesia deixa de ser de *performance*, separando-se da música e da dança e tornando-se texto. Neste contexto de consolidada cultura da escrita, passa a ser editada, copiada e estudada, tarefas às quais se dedicavam os eruditos e escribas da célebre Biblioteca de Alexandria<sup>2</sup>, que a preservava como modelo, em pleno Egito helenizado, legado do Império de Alexandre, cujo nome designa um dos maiores, se não o maior, centros cosmopolita da época.

Ao longo desses que são os três períodos da história grega, há poetisas, homens e mulheres de renome, a maior delas, Safo (c. 630–580 a.C., ilha de Lesbos), mas nem de longe a única. Não estranha que elas se projetem em meio ao corpus majoritariamente masculino de poetisas que temos. No mundo dos deuses, construído por espelhamento — em potência maximizada pela imortalidade — ao mundo dos homens, a poesia — canto, dança,

---

2 Localizada no *Mouseion* (“a casa das Musas”, “o Museu”) erguido pelo faraó Ptolomeu I, o Sóter, que governou entre 305–285 a.C., e ampliada por seu sucessor, Ptolomeu II, o Filadelfo, rei entre 285–246 a.C., que potencializou as tarefas a que se voltava.

música<sup>3</sup> — é prerrogativa das belas, atraentes e jovens Musas, sendo a música compartilhada ainda por Apolo, deus da lira. Canto e dança, inclusive para a finalidade relativa a práticas culturais aos deuses, faziam parte da *paideía* grega, para meninos e meninas, de sua formação. E por toda a Grécia havia associações corais femininas, integradas por *parthénoi*, e lideradas ou treinadas por mulheres adultas aristocráticas<sup>4</sup>. Noto que *parthénos* é termo técnico para a condição definida “por idade e estatuto marital”, fase transicional “pela qual toda mulher passava na rota rumo à completa integração social” pelo *gámos* (casamento), conforme frisa Sissa (1990, p. 76). Fase que, podemos imaginar, abarca meninas muito jovens, “às vezes abaixo da idade da puberdade” (KLINCK, 2008, p. 24).

É decerto de tal tipo a associação coral de meninas ligada a Safo e igualmente a Alcman (Esparta, ativo em c. 620 a.C.), poeta da mélica, como ela — da canção (*méllos*) para *performance* ao som da lira, em coro (e com dança) ou solo, bem mais tarde, na Biblioteca, chamada “lírica”<sup>5</sup>. Para ele, porém, interpunha-se entre si e as coreutas — as *parthénoi* de seu coro — uma figura intermediária feminina, dada a nítida separação no mundo grego entre papéis femininos e masculinos nos respectivos universos paralelos, sem cruzamentos para além do casamento e da cerimônia fúnebre<sup>6</sup>. A formação nessas associações corais tinha como uma de suas balizas, senão a mais importante, o *gámos* (enlace sexual, casamento); no processo paidêutico que pela coralidade se encaminhava, as *parthénoi* eram preparadas para a vida erótica-sexual e nelas inculcava-se “responsabilidade cívica, valores sociais e tradições (...) codificados na *performance* que servia para integrar o indivíduo do sexo feminino em seu contexto social” (CLARK, 1996, p. 144)<sup>7</sup>.

3 Numa palavra, *mousiké* (μουσική), o que é relativo às *Moûsai* (Musas), “a arte dos sons, mas também da poesia e a da dança — os modos básicos de comunicação numa cultura que transmitia suas mensagens publicamente por meio da *performance*” (GENTILI, 1990, p. 24).

4 Bowman (2004, p. 12) ressalta esse fato, e o detalhado estudo de Calame (1977) mapeia as associações corais e os cultos aos quais se relacionavam, enfocando especialmente Alcman, com perspectiva estruturalista-antropológica que privilegia a ideia da iniciação. Stehle (1997, pp. 87-8) anota, porém, acertadamente, que os grupos corais femininos não estão inseridos num “sistema de iniciações, no sentido estrito do termo, para meninas em Esparta”, em que Alcman apresentou seus partênios; não há evidências desse tipo de sistema lá ou em qualquer parte da Grécia Antiga; e os partênios não podem ser pensados como reflexos desse inexistente sistema, pois neles o que se destaca é a louvação, o elogio à(s) coreuta(s) em destaque, “uma função bem atestada da poesia coral” nas suas variadas espécies.

5 Para discussão sobre o gênero e os poetas, Ragusa (2005, pp. 23-53, 55-78; 2010, pp. 23-53, 55-97; 2011, pp. 9-70; 2013, pp. 11-35), Ragusa e Delfito (2019). Esses trabalhos embasam muito do que traz este artigo.

6 As noções de amizade, convívio e intimidade entre ambos os universos sequer se colocam. Ver Katz (1992), Klinck (2008, pp. 15-6). Para a coralidade em Safo e Alcman, ver meu recente estudo (RAGUSA, 2019a).

7 Para o tema da *paideía* na mélica, ver Ragusa e Brunhara (2017).

Vejamos as poetas mulheres do epigrama 26 de Antípatro de Tessalônica (séculos I a.C.–I d.C.)<sup>8</sup>, do livro IX da *Antologia palatina* (AP) ou *grega*, dois nomes para a mesma coleção em manuscrito (séculos XIII–XIV d.C.) de quinze livros de epigramas de variada datação (séculos VII a.C. a V d.C.), com diversos poetas e anônimas vozes. Cito-o<sup>9</sup>:

Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας  
ὕμνοις καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος,  
Πρῆξιλλαν, Μοιρώ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον,  
Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον ἐμπλοκάμων,  
Ἥρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα καὶ σέ, Κόριννα 5  
θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμέναν,  
Νοσσίδα θηλύγλωσσον ἰδὲ γλυκυαχέα Μύρτιν,  
πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων.  
ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἐννέα δ' αὐτὰς  
Γαῖα τέκεν θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν. 10

Estas mulheres, divas línguas, o Hélicon nutriu — e o rochedo macedônio de Piéria — com hinos:  
Praxila, Mero, Anite eloquente — feminino Homero —,  
Safo, adorno das lésbias de belos cachos,  
Erina, Telesila mui gloriosa, e tu, Corina, 5  
o impetuoso escudo de Atena cantando,  
Nóssis de feminina língua, e Mirtes, doce de ouvir —  
todas fazedoras de eternos escritos.  
Nove Musas do grande Urano, e nove mesmas  
Gaia pariu, para a imperecível alegria aos mortais. 10

Nove são as Musas, que gostam de cantar a andar pelo Hélicon, monte da Beócia, e que na Piéria nasceram do enlace de nove noites entre Zeus, neto de Urano e Gaia e soberano do Olimpo, e Mnemosine, a deusa Memória, genealogia que lhes confere autoridade e o conhecimento do passado, os quais dão ao poetas que favorecem. Hesíodo (*Teogonia*, vv. 1-115), ativo em c. 700 a.C., nomeia-as todas — e delas nos conta no próêmio hínico de seu poema cosmogônico —, mas usualmente, como outras associações divinas, elas são referidas em bloco, pelo singular ou plural. Enfatizando o caráter celestial das deusas, o epigrama as define pela linhagem paterna que recua ao Céu, o deus Urano, pai de Crono, avô de Zeus. Mais: firma

8 Outros nomes circulam, além dos que veremos, mas são demasiado impalpáveis.  
9 Tradução, com alterações, Ragusa (2005, p. 57; 2011, p. 9). Todas as traduções deste artigo, salvo quando indicado o contrário, são minhas. Todos os textos gregos são extraídos da base *TLG*, *Thesaurus lingua Graeca* (disponível em: <<http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>>), se necessário, revistos nas edições de autoridade.

para as nove divinas vozes outras nove como equivalentes mortais, definidas pela linhagem da Terra, a deusa Gaia, que distingue os seres humanos dos deuses — estes, habitando os céus, e aqueles, quando vivos, o mundo sobre a terra, condição que embasa um dos termos gregos para mortais: *epikhthónioi*, “os que estão sobre a terra”. Tais vozes mortais são, no epigrama, fontes de “imperecível alegria” (*áphthiton euphrosýna*, v. 10) aos homens. E são vozes provindas de “mulheres” (*gynaikas*) de línguas divinas (*theoglóssous*), como já as anuncia o verso 1, nutridas pelas Musas — as deusas referidas pela sua geografia mítico-poética (vv. 1-2) — com hinos, com canções (*hýmnois*, v. 2).

Não poderia ser senão divina, portanto, a imagem das poetisas nomeadas entre os versos 3 e 8, celebradas ali, das quais o Hades, o mundo dos mortos sob a terra, cobriu os corpos, mas não os nomes imortalizados pela poesia que cada uma praticou, e da qual para algumas algo é destacado em especial. Todas são divinizadas, as “fazedoras de eternos escritos” (*ae-náōn ergátidas selídōn*, v. 8), expressão que faz da poesia um artesanato — o uso do termo *ergátidas*, ligado a *érgon*, denota sobretudo o trabalho das mãos, físico. Artesanato que funciona como instrumento de imortalização por meio da edição escrita, indica *selídōn*, já que *sélis* designa a “coluna de escrita num rolo de papiro”.

No epigrama, composto após a edição dos poetisas do passado em Alexandria, na Biblioteca — termo composto por *bíblōs* (“rolo de papiro”) —, na cultura da escrita, tornam-se escritoras as que atuaram na “cultura da canção”: Safo, Praxila, Telesila, Mirtes e talvez Corina, se datada dos séculos V–IV a.C.<sup>10</sup>. Mesmo estas, porém, chegam-nos na forma escrita pela qual podemos falar numa “tradição poética de mulheres definida como uma relação textualmente embasada entre as obras sobreviventes de poetisas mulheres, começando com Safo” (BOWMAN, 2004, p. 2). Tal tradição não deve ser vista como segregada ou confinada a uma espécie de subcultura feminina de longa data — ideia influente, para a qual não há qualquer evidência antiga<sup>11</sup> —, sob pena de restrição e confinamento ou mesmo de “trivialização” (ibidem, p. 5) das poetisas e das obras, mas, sim, como parte da grande tradição poética em que circularam (ibidem, p. 6). Afinal, Safo não era percebida pelos antigos como uma das mulheres de um grupo

10 A favor dessa datação são Snyder (1989, p. 44), Battistini (1998, p. 203), Klinck (2008, p. 152), para os quais a descoberta da poeta teria sido tardia, mas não sua datação, que remontaria à era clássica. Diferentemente, West (1970, p. 277; 1990), Campbell (1992, pp. 1-3), entre outros, veem Corina como poeta helenística.

11 Defende-a sobretudo Skinner (1996). Ver a crítica de Bowman (2004, pp. 2-7), que, além de apontar a falta de evidências, corretamente mostra o problema de usar a hipótese sem fundamento para “a ela atrelar as artistas mulheres que sobreviveram e explicar por meio dela as obras”.

feminino de poetas apartado do *mainstream*, mas “como uma *cantora* mulher de poesia” (KLINCK, 2008, p. 4). Nada há nos testemunhos antigos que sugira a percepção da poeta como estranha à grande tradição e seus espaços de circulação pela boca e pelo ouvido, na *performance*: os festivais públicos cívico-cultuais, celebrados em momentos significativos da vida das *póleis*, com ritos e competições poéticas, musicais e atléticas, em honra dos deuses e em celebração da comunidade, de seu passado e de seus valores ético-morais; e os simpósios, ocasiões mais privadas, nas casas de aristocratas, com convivas — só homens — de equivalente *status* e ligados por alianças de natureza variada, nos quais, após o banquete, a ingestão do vinho em conjunto — daí o nome *sym-pósion* — abria-se a entretenimentos, com *performances* musicais e poéticas.

Considerando que as poetas mulheres foram comentadas e celebradas na recepção dos antigos, há que afirmar que a grande tradição poética grega as valoriza e dá-lhes espaço e àquilo, o quer que seja, que quisessem cantar, inclusive o universo feminino que foi matéria de vozes femininas em composições da lavra de poetas mulheres e de poetas homens, não tendo pela diferença de gênero dos autores recebido tratamento distinto — não seria assim numa poesia de práticas tradicionais de composição. Afirmo Bowman (2004, p. 10):

Todas as poetas mulheres cuja obra sobrevive escreveram poesia que usava a forma — gêneros, metros, estilos e abordagens — do *mainstream*, isto é, da tradição poética pública de autoria primordialmente masculina do período em que estavam escrevendo. Isso é evidência poderosa de que elas não estavam isoladas da poesia de seus pares majoritariamente masculinos e de seus predecessores na grande tradição, mas, ao contrário, estavam muito interessadas nessa poesia e eram por ela influenciadas.

É com um olhar que as percebe dentro da grande tradição poética grega que apresento as poetas — tradição nas eras arcaica e clássica orientada por metro, matéria e adequação, isto é, pela articulação entre forma, conteúdo, linguagem, modo e ocasião de *performance*, elementos que identificam os gêneros cujas práticas “não são ainda redigidas, mas estão presentes na consciência dos autores” (ROSSI, 1971, p. 73). É com olhar que busca ampliar as vozes das poetas para além da mais célebre, não raro tida como única: a de Safo, a mais arcaica delas todas, incluída

em epigramas-cânones<sup>12</sup> (*AP IX*, 184 e 571), junto aos renomados poetas (homens) da mélica grega arcaica.

Resta claro — uma vez mais — que a ideia da “tradição segregada de poetas mulheres” (BOWMAN, 2004, p. 9) não se sustenta nem com base no epigrama das nove poetas, nem no que se quer representar como “o foco das preocupações femininas, e seu uso de abordagens e modos subjetivos não encontrados na poesia de autoria masculina” (ibidem). Estes não são marcadores que limitam a poesia das poetas, nem exatamente distintivos de uma poética feminina — menos ainda num universo de composição feita pelas tradições concernentes aos gêneros poéticos e à *performance*.

Ilustrativa de tal afirmação é a espécie mélica do partênio — canções para *performance* por coro de *parthénoi*, as moças não-casadas<sup>13</sup>, em festivais públicos cívico-cultuais: em Álcman, já antes mencionado, o partênio tem seu poeta mais célebre na recepção antiga; dele são os maiores partênios preservados. Neles vemos como a característica autodramatização da *performance* pelo coro, cuja voz feminina ressoa sem que a acompanhe a do poeta, desvela aos olhos-ouvidos, aos sentidos e à imaginação um universo profundamente feminino, permeado de erotismo e movido pelo elogio à beleza das coreutas<sup>14</sup>. Assim no Fr. 1 (“Partênio do Louvre”), de cujos 101 versos cito estes que, após a narrativa mítica, na transição para a autodramatização da apresentação à cidade, em desconhecido festival público cívico-cultural, as virgens louvam a líder ou corego, Hagesícora — função gravada em seu nome — e uma segunda destacada, Agidó<sup>15</sup>:

ἔστι τις σιῶν τίσις·		Há algo como a paga dos deuses;
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὖφρων		feliz quem alegremente
ἀμέραν [δι]απλέκει		o dia entretece até o fim,
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀεῖδω		sem pranto; e eu canto
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ	40	de Agidó a luz. Vejo-a
ρ' ὅτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν		como o sol que para nós
Ἀγιδῶ μαρτύρεται		Agidó chama por testemunha
φαίνην· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινῆν		a brilhar. Mas a ela nem louvar,
οὔτε μομῆσθαι νιν ἅ κλεννά χοραγὸς		nem censurar de modo algum me permite
οὐδ' ἀμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτα	45	a ilustre corego; pois ela mesma parece ser

12 O termo, que uso adjetivamente, é anacrônico, mas indica um grupo de autores os mais admirados e prezados pela recepção, as figuras de autoridade (PFEIFFER, 1998, pp. 206-8). Diga-se que a lista do epigrama de poetas mulheres não pode ser tomada como equivalente aos epigramas-cânones — não sem que outras evidências atestem sua “importância cultural e influência literária” (BOWMAN, 2004, p. 8), algo especialmente difícil para algumas delas, muito opacas para nós.

13 Para o grupo de Safo, Ferrari (2010), além de Klinck (2008, pp. 62-7) e de meus trabalhos prévios (RAGUSA 2005; 2011; 2013, pp. 95-8; 2019a; 2019b).

14 Para os partênios de Álcman, Ragusa (2010, pp. 101-208; 2013, 40-54; 2019a — este, relacionando-os a Safo pela coralidade).

15 Cito a tradução dada nos trabalhos acima, com pequenas alterações.

ἐκπρεπῆς τὼς ὄπερ αἴτις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων· ἧ οὐχ ὀρήϊς; ὁ μὲν κέλης Ἴενητικός· ἀ δὲ χαίτα τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ χρυσὸς [ὦ]ς ἀκίηρατος· τό τ' ἀργύριον πρόσωπον, διαφάδαν τί τοι λέγω; Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα·	50	proeminente, assim como se alguém, entre o rebanho, pusesse um cavalo firme, vencedor, de cascos sonantes — dos de sonhos jacentes sob pedras. Então não vês? <sup>16</sup> O corcel é enético <sup>17</sup> ; mas a sedosa melena da minha prima Hagesícora brilhifloresce como ouro imaculado; e a argêntea face — por que abertamente te falo? <sup>18</sup> Hagesícora: esta.
	55	

Essa tão impressionante projeção de feminilidade em canção de Alcman, na qual não ouvimos a voz do autor, mas a das próprias *parthénoi*, serve de alerta:

Embora em nossos dias tendamos a considerar o gênero do autor como uma categoria classificatória maior, os gregos arcaicos provavelmente viam o gênero do performer como mais importante. Realmente, em sua “cultura da canção” orientada pela performance, em que trabalhos transmitidos de forma oral poderiam ser remodelados com facilidade a cada apresentação, seria com frequência difícil distinguir entre o autor e o cantor de uma canção. A moderna ênfase na autoria deriva da concepção de literatura como texto; algo composto na escrita, por um indivíduo conhecido, como sua propriedade. Essa visão tinha apenas começado a se delinear na Grécia arcaica. (KLINCK, 2008, p. 6.)

No caso dos partênios de Alcman, “a personalidade do autor masculino fica de todo submersa na voz feminina” (idem, 2001, p. 276); nada nos versos revela o gênero do poeta, ao contrário do que vemos em Píndaro (c. 518–446 a.C.), que, mais distante da tradição essencialmente oral do contexto daquele, à sua voz submete a das *parthénoi* nos seus partênios, a fim de demarcar gênero e autoridade, uma vez que tais preocupações, com o avanço da escrita, se fazem mais presentes. Para o mundo de Alcman, ao contrário, “o poema seria percebido como propriedade de quem o apresenta” (ibidem), não de quem o compõe.

16 Note-se o coro a falar à audiência, dirigindo seu olhar para a bela virgem.

17 A beleza da *parthénos* — virgem não inserida na moldura social, logo, algo selvagem e cheia de vitalidade e forma aristocrática — era projetada pela comparação a cavalos, aqui, míticos e exóticos.

18 A gestualidade do verso seguinte complementa a fala à audiência, de novo neste verso, em que as coreutas insistem em realçar a imagem daquelas que elogiam alternadamente, colocando-as em divertida chave competitiva.



Nada há, no partênio, que sustente as ideias de “uma audiência feminina ou uma tradição poética de mulheres” (BOWMAN, 2004, p. 12). Nada há, em evidências antigas, que nos diga que as poetisas não eram parte da tradição junto a seus pares, os homens, e que eram recebidas e celebradas, não como um grupo à parte, mas como nomes de referência — Safo, cujo corpus mais extenso de cerca de duzentos fragmentos nos permite avaliar sua influência, marca poetisas como Anacreonte e Íbico, na métrica do século VI a.C., Eurípides, na tragédia do século V a.C., Teócrito, na poesia bucólica de seus idílios do século III a.C., e na poesia epigramática de Nóssis, no início dessa época, bem como na de Meleagro, mais tarde, no século I a.C., datação também de Catulo e Horácio, em Roma, para ficar só com o mundo antigo e alguns de seus poetisas.

Que cantem elas, as Musas mortais, sobretudo as que sucederam a Safo, já muito contemplada em variadas publicações<sup>19</sup>. Trago versos — o que deles temos, pois para muitas o que sobreviveu foram precários fragmentos e/ou exíguos *corpora*<sup>20</sup>. Trago-os, quando existem; de Mirtes (Beócia, c. 500 a.C.), nada há, exceto menções como a de Corina no Fragmento (Fr.) 664a<sup>21</sup>, que a refere como poeta mulher junto a um dos maiores métricos, Píndaro, criticando-a por ter competido com ele<sup>22</sup>:

(a) μέμφομη δὲ κὴ λῆγουρὰν	... censuro a clarissonante,
Μουρτίδ' ἰόνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-Mirtes,	eu mesma — ela que, mulher, entrou
σ' ἔβα Πινδάρου πὸτ ἔριυ.	em disputa com Píndaro.

A atitude de Mirtes ou talvez sua poesia parecem a Corina, de algum modo,

inapropriados a ela, porque era mulher. Se é o estilo de Mirtes o que Corina critica aqui [no Fr. 664a], a passagem poderia sugerir que existia um “estilo feminino” de poesia, ao qual Corina desfavoravelmente compara o trabalho de Mirtes. Em outra alternativa, a crítica de Corina: não existia tal estilo, e Corina estava tentando criar um. O fragmento seria, então, programático, na maneira como pode definir a estratégia poética de Corina, em oposição à de uma predecessora ou contemporânea mulher. Sem o contexto da passagem, é impossível ir para além disso. (BOWMAN, 2004, p. 20)

19 A propósito da vida e da obra da poeta e de sua recepção, ver Ragusa (2019b).

20 Nas traduções, as reticências marcam as lacunas e as perdas nos textos preservados.

21 Para as poetisas arcaicas e clássicas, incluindo Corina entre estas, valho-me das edições de Page (1962), Voigt (1971), Campbell (1992); para as helenísticas, de Battistini (1998).

22 Tradução, com alterações, Ragusa (2005, p. 56; 2011, p. 50).

## Safo e suas canções

Cobrimo temática ampla, inclusive canções de narrativa mítica compostas à maneira épica — o Fr. 44 (“As bodas de Heitor e Andrômaca”)<sup>23</sup> —, e sendo destinada mais provavelmente à *performance* em festivais públicos cívico-cultuais<sup>24</sup>, Safo dedicou muitas de suas composições ao mundo erótico, ao mundo do *gámos*, ao mundo das *parthénoi* a ela associadas. Eis algumas canções que conjugam esses elementos proeminentes em sua poesia<sup>25</sup>. Não as comento, porém, porque já o fiz; deixo espaço mais largo a poetisas menos lembradas, menos visíveis entre nós.

Fr. 114: canto zombeteiro ante o quarto nupcial, na festa – de parthénos a gyné (mulher)

(núμφη) παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἴχη;  
 (παρθενία) †οὐκέτι ἤζω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤζω†.

(noiva) Virgindade, virgindade, aonde vais, me abandonando?  
 (virgindade) Nunca mais a ti voltarei, nunca mais voltarei

Fr. 140: o mito dramatizado, o luto de Afrodite — as meninas encenam a morte

Καθνάσκει, Κυθέρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν;  
 καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίθωνας.

“Morre, Citereia, delicado Adônis. Que podemos fazer?”

“Golpeai, ó virgens, vossos seios, e lacerai vossas vestes ...”

Fr. 94 – uma *parthénos* partiu, pronta para o *gámos*: a memória da corali-  
 dade como consolo futuro

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·		“... morta, honestamente, quero estar”;
ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν	2	ela me deixava chorando
πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι		muito, e isto me disse:
ὦμι' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ] αμεν,		“Ah!, coisas terríveis sofremos,
Ψάφφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.	5	“Ó Safo, e, sim, contrariada te deixo”.
τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·		E a ela isto respondi:
χαίρισ' ἔρχεο κάμεθεν		“Alegra-te, vai, e de mim te
μέμναις', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·	8	lembra, pois sabes o quanto cuidamos de ti;

<sup>23</sup> Ver estudo detalhado e tradução em Ragusa (2006).

<sup>24</sup> Ver nota 13 e ainda Lardinois (1994; 1996).

<sup>25</sup> Estudados e traduzidos, aqui por vezes com pequenas alterações, em Ragusa (2005; 2011; 2013; 2019a; 2019b). Para o estudo que os vê, todos, no âmbito da corali-  
 dade do grupo de Safo, ver em especial a penúltima referência.

αἰ δὲ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω		mas, se não, a ti quero eu
ᾄμναισαι [...(.)],[...(.)].εαι		recordar ...
ὄσ[ - 10 - ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν·	11	... e coisas belas experimentamos;
πόλλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων		pois com muitas guirlandas de violetas
καὶ βρ[όδων ...]κίων τ' ὕμοι		e de rosas ... e juntas
κα..[ - 7 - ] πὰρ ἔμοι π<ε>ρεθήκα<ο>	14	... ao meu lado puseste,
καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας		e muitas olentes grinaldas
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀπάλαι δέραι		trançadas em volta do tenro colo,
ἀνθέων ἐ[ - 6 - ] πεποημμέναις	17	de flores ... feitas;
καὶ π....[ ] μύρωι		e ... com perfume
βρενθείωι [ ]ρυ[.]ν		de flores ...
ἐξάλ<ε>ίψασο κα[ι] βασ]ιλήωι	20	te ungieste, digno de rainha,
καὶ στρώμν[αν ἐ] πὶ μολθάκαν		e sobre o leito macio
ἀπάλαν παρ[ ]ονων		tenra ...
ἐξίης πόθο[ν ]νίδων	23	saciavas (teu) desejo ...
κωῦτε τισ[ οὔ]τε τι		não havia ... nem algum
ἴρον οὐδ' ὑ[ ]		santuário, nem ...
ἔπλετ' ὄππ[οθεν ἄμ]μες ἀπέσκομεν,		de que estivéssemos ausentes,
οὐκ ἄλλος .[ ] .ρος		nem bosque ...”

### Praxila (ativa em c. 450 a.C.)

Um dos testemunhos sobre ela está no *Banquete dos eruditos* (XV, 694a), de Ateneu (gramático, séculos II–III d.C.): “E Praxila de Sícion [rica *pólis* da região do estreito de Corinto] era também admirada [*ethaumázeto*] pela composição de cantos conviviais”<sup>26</sup>. A forma verbal destacada encerra o substantivo *thaûma*, que denota um misto de admiração, espanto e surpresa nos que conheceram sua poesia, na canção tipicamente simposiástica — logo, de circulação no universo masculino — nomeada *skólia*. E outras espécies de mélica a poeta praticou, como mostra seu corpus de quatro fragmentos — o maior e mais lembrado, o “Hino a Adônias” (Fr. 747).

A canção traz o belíssimo jovem morto no auge de sua virilidade e de suas potencialidades assim frustradas, para tristeza de Afrodite que, tomada de desejo, será por sua morte tomada de luto, como mostra a primeira menção ao mito, o Fr. 140 de Safo, acima dado, que encena o lamento fúnebre por ele e a dor da deusa, na feminina gestualidade dos ritos fúnebres. Eis o Fr. 747 de Praxila<sup>27</sup>, com Adônias no Hades, quando indagado a respeito do tema — a coisa mais bela (tò kálliston) deixada para trás — a perecer, despedindo-se

<sup>26</sup> καὶ Πράξιλλα δ' ἡ Σικωνία ἐθαυμάζετο ἐπὶ τῇ τῶν σχολίων ποιήσει.

<sup>27</sup> Tradução, com alterações, Ragusa (2011, p. 50).

por primeiro do sol que, por essencial à vida humana, é o que vemos, se vivos, e não mais, se mortos, no submundo privado de luz e de calor:

κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φῶς ἡλίου,...	o que de mais belo eu deixo: a luz do sol,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον	depois, as estrelas luzentes e da lua sua face,
ἤδὲ καὶ ὠραίους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγγυα:	e também maduros pepinos e pomos e peras ...

Nessa fala com ares de epitáfio, cantada pelo mais belo mortal sobre a coisa mais bela entre os vivos, surpreende o terceiro verso de canção que poderia ser entoada por virgens lamentosas — como o Fr. 140 de Safo, em que a voz das virgens se alterna à de Afrodite, ao dramatizar seu luto. Despido do anedotário tardio que dos versos extrai um provérbio para a ingenuidade<sup>28</sup> e vistos por si mesmos, são de uma simplicidade pungente no que dizem pela voz do jovem morto antes de se tornar adulto, herói, homem. Além disso, os elementos da natureza não estão fora de sintonia com Adônis, violentamente morto<sup>29</sup> no mundo da vegetação que serve de leito ao seu perecer. Como observa Nagy (1994, p. 287): “Na ideologia de seu culto” — o das Adonias, celebrado em muitas cidades gregas no auge do verão, com cultivo de hortaliças e aromatas por mulheres<sup>30</sup> —, “a exuberância botânica de Adônis leva à sua própria esterilidade e mesmo destruição”, na medida em que a paixão de Afrodite é elo de causalidade de sua ida ao Hades, seja em disputa com Perséfone, a consorte do deus dos mortos, seja com Ártemis, a virgem caçadora, deusa que ama os bosques.

Por fim, note-se no Fr. 747 de Praxila o modo como, no elenco do *tò kálliston*, “da coisa mais bela”, “move-se do céu à terra com facilidade” (HUNTER, 2010, p. 82), emanando dos subterrâneos em que o belo Adônis ainda encontra espaço para pensar no sabor agradável de alimentos desfrutados pelos vivos.

Em outros versos do Fr. 754, em “subentendida crítica a uma mulher na janela, o lugar provavelmente sugerindo imodéstia”, anota Klinck (2008, p. 183), Praxila faz um “reparo zombeteiro” sobre a condição de *parthénos*, talvez num epitalâmio, espécie mélica da canção de casamento, em que Safo exercita a zombaria (Fr. 114). Traduzo-o:

ὃ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα	... ó tu que pelas janelas belamente olhas,
παρθένε τὴν κεφαλάν τὰ δ' ἔνερθε νύμφα	ó virgem — a cabeça, mas noiva abaixo ...

28 Em *Provérbios* (4, 21), Zenóbio (retórico, século II d.C.) cita-o ao explicar o dito “mais ingênuo que o Adônis de Praxila” (ἡλιθιώτερος τοῦ Πραξιλλῆς Ἀδώνιδος). Os versos privados do resto da canção voltaram-se contra a poeta, frisa Hunter (2010, pp. 81-2).

29 Muitas são as versões a respeito, como expõe Atallah (1966, pp. 53-91).

30 Ver Atallah (1966, p. 322, e antes, pp. 211-28).

### Telesila (Argos, ativa em c. 490 a.C.)

Em Argos, um relato de Pausânias (viajante, século II a.C.), na *Descrição da Grécia* (II, 20, 8-10) localiza no santuário de Afrodite na ágora, diante de seu templo, uma estela — placa de mármore ou coluna fúnebre, sempre vertical, que trazia sobretudo imagens, mas também inscrições — dedicada à poeta mélica Telesila, que tem aos pés *biblía* (“rolos papiráceos”) com canções, e numa mão um elmo que parece levar à cabeça; ela é na inscrição “renomada entre as mulheres” (ἐν ταῖς γυναιξίν εὐδόκιμος).

O renome da poeta, explica o viajante, deve-se a um episódio refletido na estela, e em mais detalhe relatado em Plutarco (erudito, séculos I–II d.C.), n’*As virtudes das mulheres* (245c-f). Num combate de Argos contra Cleomenes, de Esparta, e suas tropas em c. 494 a.C., Telesila teria liderado uma reação à desastrosa derrota de Argos para Esparta, dispondo idosos e crianças nas muralhas da cidade e armando as mulheres adultas e jovens; diante delas, as tropas inimigas abandonaram o campo, temendo a vitória privada de glória ou a derrota privada de honra, pondera Pirenne-Delforge (1994, p. 155), indesejáveis ao ideário heroico-guerreiro essencialmente masculino.

A narrativa bélica se coaduna bem com o adjetivo que o epigrama de Antípatro lhe confere: *agakléa*, “mui gloriosa”, em que está o substantivo *kléos*, que nomeia a glória heroica, alcançada pelos grandes feitos dos grandes homens cantados pelos poetas — glória de caráter guerreiro por excelência, já que conferi-la é função precípua do poeta épico e de poemas como a *Iliada*.

Plutarco refere ainda outro episódio, como o anterior, típico das biografias ficcionalizantes — a biografia era um gênero de discurso e, como tal, tinha compromisso com a verossimilhança e as tradições. Ele conta como alguém se torna um poeta a partir de um encontro com a ou da instrução da deidade. Segundo ele, foi por sua saúde frágil, que levou sua família a pedir conselhos de Apolo no santuário délfico oracular do deus, que ela foi instruída a ser “serva das Musas” (Μούσας θεραπεύειν), razão pela qual se tornou poeta mélica. Nessa atividade, logo alcançou boa saúde e foi objeto daquela admiração espantada e reverente indicada em formas verbais que trazem o substantivo *thaûma*, por parte de mulheres (θαυμάζεσθαι διὰ ποιητικὴν ὑπὸ τῶν γυναικῶν). Similarmente, vale notar, Pausânias afirma que, “entre as mulheres” (ἐν ταῖς γυναιξίν), sobre outras honras, Telesila, “por sua poesia mais ainda foi honrada” (μᾶλλον ἐτιμᾶτο ἔτι ἐπὶ τῇ ποιήσει).

São cinco os fragmentos dela, mas quatro com não mais do que uma palavra. O maior, o Fr. 717, é este:

ἄ δ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,  
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν

... e Ártemis, ó virgens,  
fugindo de Alfeu ...

A canção, na qual a narradora se endereça às *kórai*, as *parthénoi*, é mítica, ou traz uma narrativa mítica que trata da paixão do deus rio de Olímpia pela irmã de Apolo, a virgem ou *kórē* de Zeus, sua menina, que recusa o mundo do sexo.

### Corina (Tângara, Beócia, datação incerta)

Poeta da era clássica ou da helenística — dessa dúvida algo já disse, e é o que basta —, Corina tem um corpo de obra maior, com citações muito reduzidas e dois fragmentos mais extensos, ainda que lacunares: 654 e 655, recuperados no *Papiro de Berlim 284* e no *Papiro de Oxirrinco 2370*, respectivamente, ambos do século III d.C..

No antes mencionado Fr. 664, além do trecho que fala em Mirtes, há este em que talvez Corina esteja se distinguindo da outra poeta, se ambos os trechos são, como parece, de uma mesma canção (KLINCK, 2008, p. 163):

ἔ ἰόνει δ' εἰρώων ἀρετὰς  
χείρωάδων

... canto as excelências dos heróis  
e das heroínas ...<sup>31</sup>

Nem na temática, nem nas audiências devemos pensar em restrição de gênero; a própria poeta nos alerta para isso, ressalta Bowman (2004, p. 16), quando abre sua voz, inicialmente dirigida às mulheres de Tânagra, a toda a cidade que com ela “se alegra” (*gégathe*), no Fr. 655. O trecho mais legível<sup>32</sup> é pleno das imagens da coralidade e das *parthénoi* (v. 11), a começar pela Musa *Terpsikhóra*, “Prazer da dança”<sup>33</sup>:

ἐπί με Τερψιχόρα [  
καλὰ Φεροῖ ἄισοι[έναν  
Ταναγρίδεςσι λε[υκοπέπλως  
μέγα δ' ἐμῆς γέγ[αθε πόλις  
λιγουροκω[τί]λω[ς ἐνοπῆς. 5  
ὅτι γὰρ μεγαλ[  
ψευδ[.]σ[.]αδομε[  
[.]ω γῆαν εὐρού[χορον

... sobre mim Terpsícore ...  
belos contos a cantar  
às tanagrenses de alvos peplos  
e grandemente se alegra a cidade  
com minha clarivívida voz.  
Pois o que quer que ...  
falso(?) ...  
... a terra de amplos chãos de dança ...

31 Tradução, Ragusa (2011, p. 53).

32 Traduzi uma parte menor em Ragusa (2011, p. 53); ver também Ragusa e Delfito (2019).

33 *Khorós* nomeia a dança coral e, por extensão, o canto. Para os nomes das nove Musas e seus sentidos, ver a *Teogonia* (vv. 77-9) de Hesíodo.

λόγια δ' ἐπ πατέρω[ν		e estórias dos genitores
κοσμίεσσα Φιδίω[	10	... eu adornando ...
παρθ[έ]νυσι κατα[		às virgens ...
πο]λλὰ μὲν Κραφ[ισὸν ἰών-		então muita vez Céfiso <sup>34</sup> , nosso
γ' ἀρχ]αγὸν κόσμ[εσσα λόγου]ς,		ancestral, adornei com palavras,
πολλὰ δ' Ὀρί[ωνα] μέγαν		e muita vez o grande Orião <sup>35</sup>
κὴ πεντεί[κοντ'] οὐσιβίας	15	e seus cinquenta filhos de alta força,
πῆδα[ς οὖς νό]μφοσι μυγ[ί]ς		que nasceram do enlace com ninfas ...
[ ] Λιβούαν κ[		... e Líbia ...
.].[..]θησ[		...
Φιδίω κόραν .[		... direi ... a moça ...
καλὰ Φιδεῖν αρ[	20	... belas ... de ver ...
]ηαν. 'ν τίκτ[		... gera(?)
[.]τέκετο τυ		... gerou ...

“Cantado na voz da poeta ou possivelmente na voz coletiva de um coro de virgens, o fragmento papiráceo apresenta quem fala como sendo beócio de Tânagra, proclamando os mitos de sua terra natal”<sup>36</sup> (KLINCK, 2008, p. 162). Poderia ser um partênio (BOWMAN, 2004, p. 16) que, como se sabe por Álcman, está centrado no universo feminino, mas nem por isso se restringe à audiência feminina ou mesmo a mitos — elemento dessa espécie mélica — ligados a figuras femininas. Faz todo o sentido, portanto, que a despeito da ênfase nas tanagrenses (v. 3) e nas virgens (vv. 11 e 19), a canção seja motivo de prazer e de alegria para a *pólis* (v. 4) na *performance* em festival público cívico-cultural, com participação de Corina e de sua voz vivaz e cristalina (*ligourokōtílus*, v. 5), como ela própria a caracteriza, e de um coro dançante, reflexo da imagem da Musa Terpsícore (SNYDER, 1989, p. 51). Note-se como esses elementos dêiticos, de autorreferencialidade, em geral orienta a própria *performance* da canção (D’ALESSIO, 2004, pp. 268-9).

### Erina (século IV a.C.)

Um dos grandes gêneros poéticos da era helenística, em que situamos Erina e as demais poetisas adiante, é o epigrama, poema curto, elegante, sofisticado nas referências que remontam à tradição arcaica e clássica e aos então famosos poetas da Grécia do passado. De variada matéria e linguagem, o epigrama helenístico abre-se a múltiplas elaborações e

34 Deus-rio da Beócia.

35 Klinck (2008, p. 162): era ele um “gigante caçador venerado na Beócia”.

36 No Fr. 654, temos outra narrativa mítica marcadamente beócia: a competição poética entre duas montanhas da geografia da região, o Hélicon, de que tanto gostam as Musas, e o Citero; e há ainda algo a respeito de Asopo, deus-rio da Beócia.

possibilidades, ao contrário do *epi-gramma* na origem, “a letra sobre superfície, a inscrição”, usado no epitáfio (*epi-táphion*, “a inscrição sobre a pedra tumular”), e desde ao menos o século VI a.C., quando metrificado, organizado nos dísticos elegíacos que em que se fazia a elegia na era arcaica.

Desconhecemos a origem de Erina<sup>37</sup>, que teria perecido muito jovem (*AP IX*, 190). Ela compôs um poema hexamétrico de trezentos versos, *A roca* — no epigrama de Antípatro, a qualificação “feminino Homero” talvez indique a admiração a ela por tal poema, na mesma métrica que as epopeias do poeta. E compôs epigramas — temos apenas três.

Destaco o epigrama-epitáfio 710 (*AP VII*) que, como é comum, traz a morta, Báucis, a falar a quem contempla sua lápide — no caso, aos astros da noite —, o poema fazendo-se inscrição como era na sua origem arcaica. Amiga de Erina, como reconta, Báucis morreu *parthénos*, logo antes de consumir sua boda — de realizar-se no grande momento da vida feminina no mundo antigo. Note-se que, na tradição dos monumentos e da iconografia tumular, amiúde há a imagem especialmente pungente da jovem que morre antes da hora (*mors immatura*), antes da boda, e, portanto, com sua vida incompleta. Traduzo-o:

Στᾶλαι καὶ Σειρῆνες ἔμαι καὶ πένθιμε κρωσσέ,  
ὅστις ἔχεις Αἶδα τὰν ὀλίγαν σποδιάν,  
τοῖς ἐμὸν ἐρχομένοισι παρ’ ἠρίον εἶπατε χαίρειν,  
αἶτ’ ἄστοι τελέθωντ’ αἴθ’ ἕτεροπτόλιες·  
χῶτι με νύμφαν εὔσαν ἔχει τάφος, εἶπατε καὶ τό· 5  
χῶτι πατήρ μ’ ἐκάλει Βαυκίδα, χῶτι γένος  
Τηλία, ὡς εἰδῶντι· καὶ ὅτι μοι ἄ συνεταιρίς  
Ἦρινν’ ἐν τύμβῳ γράμμ’ ἐχάραξε τόδε.

Ó estrelas e Sirenas<sup>38</sup> minhas, e tu, lamentada urna  
que a Hades encerras minha pouca cinza,  
dizei “salve” aos vindos à minha tumba,  
sejam cidadãos, sejam de cidades outras.  
Dizei-lhes, que saibam! A tumba me detém noiva, e meu  
nome — meu pai me chama Báucis, e da estirpe  
de Telia sou. E também que a minha amiga  
Erina em minha tumba gravou estas palavras.

37 Para alguns antigos pensada como Mitilene, “por confusão com Safo, de quem uma tradição diz que foi discípula e amiga” (JESUS, 2019, p. 31).

38 Odisseu celebrenamente as enfrenta na *Odisseia* (12, 39-54, 166-200), de Homero.



As ideias do brilho e do canto saltam aos olhos no início, com as estrelas e as Sirenas, divinas mulheres-aves “do poder erótico de sedução da voz feminina e de sua força destrutiva em potencial” (CLARK, 1996, p. 167). Combinadas, pela beleza e pela canção que evocam, falam das atividades mais típicas das jovens e de seus grupos, num dos quais Erina e Báucis decerto foram companheiras. Às Sirenas e às estrelas, Báucis pede que saúdem os visitantes de seu túmulo, familiares ou estrangeiros. E ainda que falem dela, que noiva, quase esposa, foi colhida por Hades no leito nupcial, antes de ser pelo noivo colhida a sua virgindade no *gámos*, na boda ou himeneu, o que torna ainda mais tocante sua morte, diz o epigrama-epitáfio 712 (AP VII)<sup>39</sup>:

Νύμφας Βαυκίδος εἰμί· πολυκλαύταν δὲ παρέρπων  
στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Αἶδα·  
“Βάσκανός ἐσσι, Αἶδα”. τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ’ ὀρῶντι  
ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,  
ὡς τὰν παῖδ’, ὕμέναιος ἐφ’ αἷς αἰδέτο πεύκαις 5  
ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾶ·  
καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον αἰοιδὰν  
ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

Pertenço à noiva Báucis; se passares pela minha estela  
muito chorada, diz a Hades subterrâneo:  
“És um ciumento, Hades!” Vê estas belas letras na pedra  
e ficarás a saber o muito cruel destino da Baucinha,  
como a moça, com essas tochas diante das quais se cantava  
o himeneu, foi pelo sogro queimada na pira;  
e como tu, Himeneu<sup>40</sup>, a afinada melodia dos casamentos  
trocaste pelo som dos trenos cheios de gemidos.

No epigrama 710, nomeando-se, recorda o pai que a identifica pela linhagem, e a terra natal. Nomeando Erina, completa sua identidade de *parthénos*, ao mesmo tempo em que funde o epitáfio em pedra ao poético pela lavra da “companheira” (*synetairís*, v. 7), da amiga que palavras de Báucis inscreveu na pedra tumular (*en týmbōi grámma*, v. 8). Nomeadas ambas — a morta e Erina, esta de vida prematuramente ceifada, ambas *parthénoi* —, o epigrama oferece-lhes a memória que lhes confere imortalidade, tema caro à tradição poética grega, executado pela autonegação que há muito os poetas usavam, inclusive Safo, no Fr. 94<sup>41</sup>.

39 Tradução, Jesus (2019, p. 277).

40 O deus da boda, do hímen que consolida e legitima o *gámos* pelo sexo entre os noivos, pela perda da virgindade.

41 Ver meu estudo prévio (RAGUSA, 2018).

### Mero (Bizâncio, Ásia Menor, século III a.C.)

Essa poeta, cuja datação deve em pouco anteceder a de Anite (KLINCK, 2008, p. 29), é das mais obscuras. No seu corpus, dois epigramas votivos (AP VI); traduzo-os:

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 119 | Κεῖσαι δὴ χρυσεῖαν ὑπὸ παστάδα τὰν Ἀφροδίτας,<br>βότρυ, Διονύσου πληθόμενος σταγόνι,<br>οὐδ' ἔτι τοι μάτηρ ἔρατὸν περὶ κλῆμα βαλοῦσα<br>φύσει ὑπὲρ κρατὸς νεκτάρειον πέταλον.      | Jazes sob o áureo pórtico de Afrodite,<br>ó cacho d' uvas, pleno da gota de Dioniso.<br>Não mais tua mãe, amável ramo atirando em teu<br>redor, porá sobre tua cabeça pétala nectárea.                     |
| 189 | Νύμφαι Ἀνιγριάδες, ποταμοῦ κόραι, αἱ τάδε βένθη<br>ἀμβρόσια ῥοδέοις στείβετε ποσσὶν αἰεὶ,<br>χαίρετε καὶ σφύζοιτε Κλεώνυμον, ὃς τάδε καλὰ<br>εἴσαθ' ὑπαὶ πιτύων ὕμμι, θεαί, ζῶανα. | Ó Ninfas Hanigriades, virgens do rio, que estas<br>funduras trilhais, ó ambróseas, com róseos pés sempre,<br>salve! E que salveis Cleonimo, que estas belas<br>estatuetas firmou-vos sob pinhos, ó deusas. |

No verso 119, um cacho de uvas cheio de suco é oferecido a Afrodite em santuário cujo pórtico leva o epíteto que a tradição épica-homérica arcaica concede apenas à mais bela deusa, luminosa, bela e incorruptível como o mais precioso dos metais, cujo brilho e cor recordam a essência da vida humana, o astro mais valioso, o sol. Já no 189, ídolos são oferecidos às deusas das águas e fontes, num bosque, em favor de Cleonimo, um navegante, ou um doente. Note-se como Mero projeta a beleza jovem e delicada das deusas, tornando rosados os pés — de Eos (Aurora), na tradição épico-homérica, eram-no os dedos, e das Cárites (Graças, deusas do charme sedutor), em Safo (Fr. 53), os braços.

De Mero perdemos um poema hexamétrico — o metro da poesia épica, da hínica, da didática-sapiencial, da poesia de catálogo, na tradição arcaica —, de que há dez versos citados em Ateneu (XI, 491ab). Lidam eles com a narrativa cosmogônica que remonta à *Teogonia* (vv. 453-506) de Hesíodo, sobre o nascimento de Zeus, seu ocultamento em gruta cretense e a posterior deposição de seu pai, Crono, passo importante da instalação da ordem olímpica. E neles emerge a constelação estelar das Pléiades enlaçada às pombas (*péleiai*), com as quais partilham o mesmo nome. Traduzo-o:

Ζεὺς δ' ἄρ' ἐνὶ Κρήτη τρέφετο μέγας, οὐδ' ἄρα τίς νιν  
ἠεῖδει μακάρων· ὃ δ' ἀέξετο πᾶσι μέλεσσι.  
τὸν μὲν ἄρα τρήρωνες ὑπὸ ζαθέῳ τράφον ἄντρον  
ἀμβροσίην φορέουσαι ἀπ' Ὀκεανοῖο ῥοάων·  
νέκταρ δ' ἐκ πέτρης μέγας αἰετὸς αἰὲν ἀφύσσων  
γαμφηλῆ φορέεσκε ποτὸν Διὶ μητιόεντι.  
τὸν καὶ νικήσας πατέρα Κρόνον εὐρύοπα Ζεὺς

5

ἄθανατον ποίησε καὶ οὐρανῷ ἐγκατένασεν.  
ὥς δ' αὐτῶς τρήρωσι πελειάσιν ὄπασε τιμῆν,  
αἷ δὴ τοι θέρεος καὶ χειμάτος ἄγγελοί εἰσι. 10

Zeus grande então foi nutrido em Creta, e dele ninguém  
dos venturosos sabia. E ele cresceu em todos os membros.  
As tímidas pombas então nutriram-no, sob sacra gruta,  
ambrosia portando-lhe das correntes de Oceano.  
Mas néctar a grande águia, da pedra sempre retirando-o 5  
com o bico, trouxe a bebida a Zeus astuto.  
Após vencer o pai Crono, Zeus de vasta vista  
fê-la imortal, e no céu a firmou.  
Assim também às tímidas Pléiades concedeu honra,  
as que são mensageiras do verão e do inverno. 10

### **Anite (Tegeia, Arcádia, fl. século III a.C.)**

Da poeta, há vinte e quatro epigramas, nos quais se desenha o espaço campesino associado à sua região, com elementos da natureza e deidades especialmente a ela ligadas, como Pã. Realço na estética de Anite, que está em consonância com a do realismo — característica da poesia helênica —, o “interesse por animais (especialmente de estimação)” (FOWLER, 1989, p. 4). Eis o que podemos dizer:

A Arcádia é, por excelência, o domicílio das divindades teriomórficas, cuja origem esteve sempre ligada a esta zona. Assim, não é de admirar que Anite tivesse um interesse peculiar pelos animais, dado que estavam tão ligados à sua mundividência quotidiana.

Ao dedicar epitáfios a animais, a poetisa exhibe através deste género uma sensibilidade mais feminina e pessoal, pois não era habitual assinalar a morte de animais, a não ser que estes tivessem prestado um serviço valioso ao seu dono ou à pátria. Os animais deveriam ser tratados como companheiros do homem ou treinados para o desporto, sendo que a sua importância se esgotava nestas funções. Por outro lado, seria de esperar antes gestos de afeição por parte de mulheres e crianças.

A nossa poetisa árcade terá sido a primeira a dedicar epitáfios a animais, desligando o epigrama da sua função mais utilitária, que seria reconhecer o valor do animal como mais um servo do homem, não desprezando contudo o tom solene comumente associado ao epitáfio. Deste modo, estes epigramas revestem-se duma intencionalidade mais literária, reconhecendo a morte do animal como uma perda lamentável para o eukosmos natural, pois até o ente mais ínfimo tem um valor incalculável.

A poetisa procura celebrar, através de epitáfios, mais a vida e a sua beleza do que propriamente a morte, que é sempre funesta, negra e lenta, sempre personificada através duma vasta gama de imagens, o que representa a anulação do prodígio que é a vida e a impossibilidade de não mais poder fruir as suas experiências. (RODRIGUES, 2006, pp. 23-4.)

Cito um dos mais notáveis epigramas de Anite, o tocante epitáfio 190 (AP, VII), sobre a perda de dois insetos estimados de uma menina, arrebatados ao mundo dos mortos pelo deus que o rege:

Ἀκρίδι, τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνι, καὶ δρυοκοίτῃ  
τέττιγι ζυγὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ,  
παρθένιον στάζασα κόρα δάκρυ· δισσὰ γὰρ αὐτᾶς  
παίγνι' ὁ δυσπειθῆς ὄχετ' ἔχων Αἴδας.

Para seu gafanhoto, dos prados o rouxinol, e sua cigarra  
habitante do carvalho Miro fez tumba comum,  
a menina, virginais lágrimas derramando. Pois dela os dois  
bichinhos de brincar tomando, implacável Hades os levou.

Sabemos que ambos os insetos “eram valorizados na Antiguidade pelo som que produzem e pela sua omnipresença nos meios mais rústicos. (...) O que a jovem lamenta realmente é a perda da sua música, a perda, mais uma vez, de uma sensação estética que provocava o deleite” (ibidem, pp. 26-7).

Diga-se ainda que o epigrama de Anite pode ser uma brincadeira com a expectativa de sua audiência, que de um epitáfio em pedra ou poético talvez espere antes a solenidade do que a simplicidade (SNYDER, 1989, p. 70). Mas esta ganha pungência na delicadeza dos versos, dos insetos e da menina a chorar lágrimas de *parthénos*, de virgem que guarda ainda a insciência de males, protegida que esteve sob a mãe, ora exposta ao mundo, como indica o termo em uso adjetivo no verso 3. Delicadezas contrastantes com Hades, que por nada se convence (*dyspeithés*, v. 4) – a morte e sua inexorabilidade –, nem mesmo pela dor da enlutada *kóra* (v. 3).

Por fim, há algo nos versos de Anite que recordam monumentos fúnebres arcaicos e clássicos, as estelas de túmulos de crianças, muitas delas desenhadas com bichinhos de predileção e brinquedos, o que tornava ainda mais comvente a emoção diante da *mors immaturade* infantes.

### **Nóssis (Lócris, Magna Grécia, ativa no início do século III a.C.)**

Chegamos à última poeta, cujo corpus totaliza doze epigramas nos quais emerge com força o universo feminino — o epigrama de Antípatro louva sua “feminina língua” (*thelýglōssos*). De modo algum disso decorre

que sua poesia era de mulher para mulheres; ao contrário, a escolha do gênero poético é a escolha de uma voz pública que circulará, porque hábil e reconhecida, no *mainstream*, ao qual ela própria teria lançado sua obra, editando-a e colocando-a em circulação (BOWMAN, 2004, pp. 16-7).

Nos seus epigramas, a poeta se immortaliza ao nomear-se e se afirma herdeira de Safo, com cuja poesia dialoga intensamente e de cujo interesse em cantar o universo feminino partilha. Seu epigrama-epitáfio 718 (AP VII) disso não deixa dúvida, quando fala ao passante que pelos caminhos se depara com sua lápide e a inscrição em que fala a morta — no epitáfio em pedra, esse passante é o estrangeiro, destinatário das palavras, mas no poético, é o viajante que “viaja por um rolo papiráceo” (BRUSS, 2010, p. 120):

Ὡ ξείν', εἰ τὺ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν  
τᾶν Σαφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος,  
εἰπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε Λοκρὶς γᾶ  
τίκτε μ' ἴσαν χάς μοι τοῦνομα Νοσσίς, ἴθι.

Ó estrangeiro, se navegares à Mitilene de belos chãos de danças,  
que com Safo viu exaurir-se a flor das graças,  
diz que, das Musas querida, a terra locriana a ela  
gerou em mim uma igual, de nome Nóssis. Vai!

A voz da poeta ressoa viva no poema que guarda sua figura para além da morte, no mundo da memória, como sua urna imaterial e imortal. Ergue-se para um pedido ao estrangeiro (*xénos*, v. 1) talvez a caminho da terra de Safo, Mitilene. De pronto, firma o elo com a poeta arcaica em sua escrita helenística.

O tema amoroso é realçado nos versos pelo modo como Safo é enunciada: a síntese da graça, do charme, da sedução da Lesbos arcaica e de seu mundo feminino na imagem da flor. Subentende-se o que se comprova nos epigramas de Nóssis: a temática erótica e o universo feminino em evidência no corpus. Note-se, porém, que ela não só se filia à tradição da mélica sáfica, mas se coloca em pé de igualdade em relação à poeta de Lesbos, expressando a segurança orgulhosa em sua própria habilidade poética. Nesse sentido, o favor das Musas é relevante, o qual Safo cantou mais de uma vez:

Fr. 32 <sup>42</sup>	αἱ με τιμῖαν ἐποίησαν ἔργα	... elas (as Musas) me fizeram honrada
	τὰ σφᾶ δότῃσαι	com os dons de seus trabalhos ...

42 Tradução, Ragusa (2011, p. 110).

Ressalto por fim, outro elemento constante do epigrama fúnebre: o pedido em modo imperativo (“Vai!”, *íthi*), para que o *xénos*, o passante estrangeiro, o viajante dos papiros em que lê os versos, leve as palavras da sepultura e da morta que encerra adiante. Que as levem até nós.

Vamos! Levemo-nas essas vozes todas conosco, dessas divinas mortais que o tempo jamais há de enterrar!

## REFERÊNCIAS

- ATALLAH, Wahib. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris: Klincksiek, 1966.
- BATTISTINI, Yves (intr., trad., notas). *Poétesses grecques : Sapphô, Corinne, Anytè...*. Paris: Imprimerie Nationale, 1998.
- BOWMAN, Laurel. “The ‘women’s tradition’ in Greek poetry”. *Phoenix*, Ontario, v. 58, n. 1-2, pp. 1-27, 2004.
- BRUSS, Jon S. “Epigram”. In: CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. (ed.). *A companion to Hellenistic Literature*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 117-35.
- CALAME, Claude. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque : Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Roma: Ateneo & Bizarri, 1977. 2 vols.
- CAMPBELL, David A. (ed. e trad.). *Greek Lyric, vol. IV: Bacchylides, Corinna, and Others*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.
- CLARK, Christina A. “The gendering of the body in Alcman’s *Partheneion* 1”. *Helios*, Lubbock, v. 23, n. 2, pp. 143-72, 1996.
- D’ALESSIO, Giovan B. “Past, future and present past: temporal *deixis* in Greek archaic lyric”, *Arethusa*, Baltimore, v. 37, n. 3, pp. 267-94, 2004.
- FERRARI, Franco. *Sappho’s gift: The Poet and Her Community*. Trad. B. Acosta-Hughes e L. Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.
- FOWLER, Barbara H. *The Hellenistic Aesthetic*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.
- GENTILI, Bruno. *Poetry and its public in ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Trad. A. T. Cole. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- HERINGTON, John. *Poetry into drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HUNTER, Jefferson. “Praxilla’s list”. *Arion*, Boston, v. 18, n. 1, pp. 79-84, 2010.
- JESUS, Carlos A. Martins de (trad., intr., coment.). *Antologia grega: Epitáfios (Livro VII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- KATZ, Marilyn A. “The divided world of *Iliad* VI”. In: FOLEY, H. P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Filadélfia: Gordon and Breach, 1992, pp. 19-44.
- KLINCK, Anne L. “Male poets and maiden voices: Gender and Genre in Pindar and Alcman”. *Hermes*, Stuttgart, v. 129, n. 2, pp. 276-79, 2001.

- KLINCK, Anne L. *Woman's song in ancient Greece*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.
- KURKE, Leslie. "The strangeness of 'song culture': Archaic Greek poetry". In: TAPLIN, O. (ed.). *Literature in the Greek World*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 40-69.
- LARDINOIS, Andre. "Subject and circumstance in Sappho's poetry". *TAPA*, Baltimore, n. 124, pp. 57-84, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Who sang Sappho's songs?". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 150-72.
- NAGY, Gregory. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of An Epic Past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- PAGE, Denys L. (ed.). *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci... .* Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship*. I. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford: Clarendon, 1998 (1968).
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *L'Aphrodite grecque*. Atenas/Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre". *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 15, pp. 37-64, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. (org., trad.). *Safo de Lesbos*. São Paulo: Hedra, 2011.
- \_\_\_\_\_. (org., trad.). *Lira grega*. São Paulo: Hedra, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica". *Forma Breve*, Aveiro, n. 15, pp. 143-52, 2018.
- \_\_\_\_\_. "A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo". *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, pp. 85-111, 2019(a).
- \_\_\_\_\_. "Safo de Lesbos: de líricas e neblinas". In: REDE, M. (org.). *Vidas Antigas: ensaios biográficos da Antiguidade*. São Paulo: Intermeios, 2019(b), pp. 211-39.
- \_\_\_\_\_; BRUNHARA, Rafael. "Paideia na 'lírica' grega arcaica". *Filosofia e Educação*, Campinas, v. 9, n. 1, pp. 45-62, 2017.
- \_\_\_\_\_; DELFITO, Josivânia S. S. "Corina: uma voz feminina da poesia grega antiga e suas canções". *Translatio, Porto Alegre*, n. 18, pp. 3-16, 2020.
- RODRIGUES, Ália R. "Ánité de Tégea, a terceira musa II". *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 45, pp. 23-30, 2006.
- ROSSI, Luigi E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *BICS*, Oxford, v. 18, n. 1, pp. 69-94, 1971.
- SISSA, Giulia. *Greek virginity*. Trad. A. Goldhammer. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.

- SKINNER, Marilyn. B. "Woman and language in archaic Greece, or, why is Sappho a woman?". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 175-92.
- SNYDER, Jane M. *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.
- STEHLE, Eva. *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- VOIGT, Eva-Maria. (ed.). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep, 1971.
- WEST, Martin L. "Corinna". *Classical Quarterly*, Cambridge, n. 20, pp. 277-87, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Dating Corinna". *Classical Quarterly*, Cambridge, n. 40, pp. 553-7, 1990.



# **CADERNOS NEGROS E POESIA AFRO-BRASILEIRA EM EVIDÊNCIA**

Patricia Anunciada de Oliveira<sup>1</sup>

---

## **RESUMO**

Este artigo visa fazer traçar um panorama do surgimento dos *Cadernos Negros*, fazendo uma contextualização das condições históricas que deram origem à publicação, apresentando alguns dos autores e autoras e seus textos para análise. São apresentados alguns dos conceitos definidores de Literatura Negra e/ou Afro-Brasileira e algumas das características dos textos publicados ao longo desses 43 anos desde o surgimento da coletânea. Também são analisados alguns dos aspectos que caracterizam a poesia como instrumento de inscrição da subjetividade negra no texto e de resistência ao discurso hegemônico que reproduz estereótipos, contribuindo para a manutenção e reprodução do preconceito racial.

**Palavras-chave:** *Cadernos Negros*. Poesia. Literatura. Subjetividade. Voz poética. Negritude.

## **ABSTRACT**

This article aims to provide an ample overview of the *Cadernos Negros*, a collection of texts written by black writers, presenting the historical conditions that gave rise to the publication and some of the authors and their texts for analysis. It presents some of the defining concepts of Black and/or Afro-Brazilian Literature and some of the characteristics of the texts published over these 43 years of the collection. It also analyzes some of the aspects that characterize poetry as an instrument of the construction of a black subjectivity in the text and of resistance to the hegemonic discourse that reproduces stereotypes, leading to the maintenance and reproduction of racism.

**Keywords:** *Cadernos Negros*. Poetry. Literature. Subjectivity. Poetic Voice. Blackness.

---

1 Professora, escritora e pesquisadora. Atualmente faz mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo. Fez graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-graduação em Literatura pela Universidade Estadual de Campinas. Participou das antologias *O feminino na poesia: Antologia poética de professoras poetas* e *Escrituras negras: A mulher que reluz em mim*. E-mail: patriciaanunciada@gmail.com.

A primeira publicação dos *Cadernos Negros*, coletânea anual organizada e financiada por escritoras e escritores negros, ocorreu em 25 de novembro de 1978, em plena ditadura militar e quando se completaram noventa anos da assinatura da Lei Áurea, fruto da luta de resistência do povo negro. É importante destacar que o Brasil foi o último país das Américas a assinar a lei que libertava pessoas negras do trabalho escravo e até hoje não houve uma reparação social.

A década de 1970 foi marcada pelo surgimento do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCR), do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), pelas lutas de libertação do jugo colonial de países como Angola e Moçambique e, também, pelo acesso de jovens negros a universidades, espaços dos quais foram historicamente excluídos devido a uma herança escravocrata que via as pessoas negras como destituídas de intelecto e aptas apenas a desempenhar serviços braçais.

A inserção de jovens negros nesses espaços contribuiu para sua conscientização e organização política. Eles passaram a refletir sobre a importância de divulgar as obras de escritoras e escritores negros que até então eram invisibilizados na academia. Luís Silva (Cutí), um dos escritores fundadores dos *Cadernos Negros*, disse em entrevista quando do lançamento do primeiro volume: “Nosso país não podia mais viver sem a nossa experiência de vida colocada em forma de literatura por duas razões: nós negros precisávamos estar representados e também o branco precisava ser visto de outra maneira” (apud COSTA, 2008, p. 23).

Essa fala de Cutí está em consonância com a de diversos escritores e escritoras negros, uma vez que esses eram excluídos dos meios acadêmicos e literários e seus escritos foram muitas vezes rejeitados por serem considerados panfletários. Na apresentação do primeiro volume, os autores afirmam:

Os *Cadernos Negros* surgem como mais um sinal desse tempo de África — consciência e ação para uma vida melhor, e neste sentido, fazemos da negritude, aqui posta em poesia, parte da luta contra a exploração social em todos os níveis, na qual somos os mais atingidos. (SILVA, L., 1978, p. 3.)

Do primeiro número da publicação participaram oito autores: Luís Silva (Cutí), Jamu Minka, Henrique Cunha Jr., Angela Lopes Galvão, Eduardo de Oliveira, Hugo Ferreira, Celinha e Oswaldo de Camargo. Eles enviaram os textos para diversas editoras, mas nenhuma aceitou fazer a publicação, por isso ela foi financiada pelos próprios autores.

O primeiro número, de 52 páginas, foi de bolso, com tiragem de mil exemplares. O lançamento foi feito no Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), em Araraquara, e reuniu quase duas mil pessoas. O segundo número, por sua vez, contou com doze autores, e o gênero escolhido foi o conto.

No prefácio do volume inicial são apresentadas algumas das razões para a publicação de textos literários de autoras e autores negros:

A África está se libertando! já dizia Bélsiva, um dos nossos velhos poetas. E nós brasileiros de origem africana, como estamos?

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só querem nos dominar. *Cadernos Negros* marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as ideias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. As diferenças de estilos, concepções de literatura, forma, nada disso pode mais ser um muro erguido entre aqueles que encontraram na poesia um meio de expressão negra. Aqui se trata da legítima defesa dos valores do povo negro. A poesia como verdade, testemunha do tempo. (SILVA, L., 1978, p. 2.)

A partir do quinto número, em 1982, entraram autores novos como Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa. Atualmente, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa são os responsáveis pela publicação dos *Cadernos Negros*, fazendo a edição e a seleção dos textos que são publicados.

O prefácio do quinto volume foi escrito pela historiadora e antropóloga Lélia Gonzalez, uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU) no Rio de Janeiro. Ela escreveu:

Começamos por uma definição de cultura, a fim de que possamos desenvolver esta exposição da maneira mais objetiva possível: cultura é o conjunto de manifestações simbólicas através das quais os sujeitos sociais expressam suas relações com a natureza e entre si. A primeira consequência que a gente tira dessa definição é a de que não se pode falar da cultura, de maneira abstrata, mas de culturas diversas, antagônicas ou não, coexistindo ou não numa mesma sociedade. Por outro lado, a gente sabe que, em sociedade

como a nossa, sempre existem os explorados que sustentam uma classe dominante. Por aí, já podemos tirar uma outra diferenciação apresentada: aquela entre cultura dominante e cultura dominada. Em consequência, fica explicitada a relação entre classe e cultura dominantes, de um lado, e cultura dominada e conjunto dos explorados, de outro. (GONZALEZ, 1982, p. 3.)

A autora aponta a importância da valorização da diversidade cultural que é produzida por “sujeitos sociais” e mostra como algumas culturas são menosprezadas enquanto outras são consideradas superiores, como é o caso da cultura do homem branco europeu.

Ao longo dos anos, a publicação foi ganhando destaque e tem sido objeto de pesquisa em diversas universidades brasileiras e estrangeiras. No período de 2006 a 2010, os *Cadernos Negros* foram adotados no vestibular da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

O nome *Cadernos Negros* foi uma homenagem à escritora Carolina Maria de Jesus, autora da célebre obra *Quarto de despejo, diário de uma favelada*, dentre outras, que escrevia seus poemas, letras de música e a história de sua vida em cadernos. O objetivo inicial era formar um coletivo de escritores e escritoras negras e publicar suas poesias e seus contos, assim como formar um público-leitor de suas obras. O primeiro volume foi lançado um ano após da morte de Carolina.

O grupo Quilombhoje, formado em 1980 e inicialmente composto por Abelardo Rodrigues, Cuti, Mário Jorge Lescano, Paulo Colina e Oswaldo de Camargo, surgiu a partir da necessidade de se discutir o papel do negro na Literatura Brasileira. Em 1982 passaram a fazer parte do grupo Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto (até 1984), Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sônia Fátima e Vera Lúcia Alves.

Falando sobre a importância dos *Cadernos Negros* para a cultura nacional, o sociólogo Clóvis Moura, importante intelectual brasileiro afirma:

Sua mensagem é para a própria comunidade negra que, embora lendo esses autores também procura reafirmar a sua consciência étnica através da poesia. A poesia, o mais permanente de todos os gêneros literários e que na África circulou como elemento de comunicação oral durante milênios, com a simplicidade dos alos, vem, agora, à medida que o negro brasileiro se conscientiza, projetar-se como meio de comunicação e protesto. (MOURA, 1980, p. 10.)

É importante destacar que durante o processo de constituição de uma literatura nacional, não pautada pela reprodução dos modelos que vinham da Europa, as figuras que foram destacadas foram o homem branco e o homem nativo. Muitas obras, como as de José de Alencar, romantizavam

a relação entre brancos e nativos, que foi historicamente marcada por violência, apresentando o homem branco como herói e o homem nativo como ingênuo. Durante esse processo de nacionalização da literatura, personagens negras raramente foram retratadas, e quando apareciam, geralmente era de forma estereotipada, o que contribuiu muito para a manutenção e reprodução do preconceito e da discriminação.

Uma importante pesquisa de Regina Dalcastagnè (2008), professora da Universidade de Brasília, mostra que a representação de personagens negras é escassa na literatura brasileira contemporânea. Ela analisou 258 obras publicadas pelas grandes editoras do país entre 1990 e 2004 e constatou que 92% das personagens retratadas são brancas e que em 56,6% dos romances analisados não há personagens negras, enquanto em apenas 1,6% não há personagens brancas.

A autora também constatou que 73,5% das personagens negras são retratadas como pobres e 12,2% como miseráveis. Outro dado relevante de sua pesquisa mostra que 93,9% dos romances analisados são escritos por branco(a)s e 72,7% por autores do sexo masculino. Esses dados indicam os motivos pelos quais personagens negras são pouco representadas e por que, quando há uma representação delas, essa geralmente é estereotipada.

É importante analisar esses dados para entender a extrema necessidade de uma publicação como *Cadernos Negros*, que tem driblado a falta de apoio do mercado editorial ao longo de quarenta e dois anos. É por meio dessa publicação que autoras e autores brasileiros iniciam sua publicação literária e constituem um público para as obras individuais posteriormente publicadas.

A publicação *Cadernos Negros* reúne em um ano poesias e em outro, contos de escritoras e escritores negros. Muitos desses eventualmente lançam livros individuais, como é o caso de Cuti, de Conceição Evaristo e Cristiane Sobral. Com o decorrer dos anos, a obra passou a ter uma grande representatividade, principalmente de escritoras negras.

Avaliando o fenômeno da Literatura Negra e/ ou Afro-Brasileira como proposta pelos *Cadernos Negros*, Edimilson de Almeida Pereira (2010), poeta e professor de Literatura, afirma que hoje há “outra configuração da poesia brasileira” e que é importante mapeá-la “menos como retaliação ao cânone e mais como necessidade de gerar novas competências de compreensão para as mudanças estéticas e sociais”. Ele diz que foi justamente na transformação da poesia brasileira em “outra coisa que a Literatura Negra e/ou Afro-Brasileira, delineada a partir da obra de determinados autores, se articulou, rasurando o cenário da literatura brasileira contemporânea”. (PEREIRA, 2010, p. 16.).

Pereira cita autores como Solano Trindade, Luiz Gama e Lino Guedes como escritores de “poesia de expressão negra e/ou afro-brasileira” e afirma “que foi no final da década de 1970 que um viés teórico e ideologicamente orientado contribuiu para sedimentar as bases dessa literatura, tanto na prosa quanto na poesia” (PEREIRA, 2010, p. 16.).

Ele cita a publicação dos *Cadernos Negros* como um marco importante na organização de coletivos de escritores e poetas negros. A publicação deu origem ao grupo Quilombhoje, que tem entre seus objetivos propor a discussão e a análise da presença de afro-brasileiros na cena literária brasileira, assim como uma “busca visceral do humano através de um projeto político-pedagógico coletivo” (ibidem, p. 17). Pereira também afirma que:

no que tange ao aproveitamento das heranças afrodescendentes, boa parte da dicção poética realizada no Brasil ainda se mostra vincada por um friso histórica e ideologicamente reconhecido. Ou seja, o estético se exprime em função do engajamento social e este, por sua vez, se define como um compromisso com os grupos étnicos afrodescendentes. (Ibidem, p. 23.)

Nesse sentido, para estabelecer um diálogo com esse conceito de literatura escrita por autoras e autores negros é importante destacar a pesquisa de Nazareth Fonseca, estudiosa de Literatura Negra e/ou Afro-Brasileira:

Assumir-se negro, em qualquer dos sentidos, significava ter consciência de que se estaria esvaziando o termo “negro” de significados produzidos por um processo perverso de exploração que manteve os africanos escravizados e os seus descendentes em estado de servidão durante séculos. (FONSECA, 2011, p. 250.)

Um dos aspectos da escrita de muitos desses autores é a marcação de um eu enunciativo que se diz negro, que marca seu pertencimento étnico-racial no texto. Em muitos dos textos publicados há afirmação e/ou busca de uma identidade negra.

Falando sobre a importância dessa literatura produzida por escritoras e escritores negros, Florentina Souza, importante pesquisadora e professora da PUC Minas, diz:

As expressões “literatura negra” e literatura “afro-brasileira” são empregadas para nomear alguns tipos de produções artístico-literárias que podem estar relacionadas tanto com a cor da pele de quem as produz, com a motivação dada por questões específicas de segmentos sociais de predominância

negra e ou mestiça, e com o fato de nelas serem trabalhadas, com maior intensidade, questões que dizem respeito à presença de tradições africanas disseminadas na cultura brasileira. (SOUZA, 2005, p. 97.)

Se observarmos a trajetória dos *Cadernos Negros*, é possível observar que a intenção de valorização das raízes africanas, de denúncia do preconceito racial e da exclusão vivida pelos descendentes de escravos no Brasil geralmente está presente. Ela se traduz seja em textos de forte apelo contestatório, seja no resgate de histórias de gente simples, sempre convivendo com a exclusão, que se encenam nos textos ora assumindo o seu próprio dizer, ora deixando-se contar por um narrador cúmplice, companheiro na encenação (FONSECA, 2011, p. 263).

Procurando furar o cerco de incompreensões e dificuldades, a coletânea vem desenvolvendo estratégias importantes para continuar publicando os contos e poemas que caracterizam cada um de seus números (ibidem, p. 262).

Analisar alguns dos poemas é importante para entender a proposta dos *Cadernos Negros* e como a participação de escritoras e escritores de novas gerações não representou uma ruptura com os objetivos do projeto inicial, que eram dar visibilidade a esses escritores, romper com o silenciamento imposto pela sociedade racista e propor uma estética voltada para a representação de novos discursos que valorizassem a cultura africana e afro-brasileira.

No poema “Identidade”, de Jamu Minka, pode-se perceber que a discussão sobre como o racismo tem um forte impacto na construção da identidade negra na sociedade brasileira:

Nasci de pais mestiços  
Fui registrado como branco  
Mas com o tempo a cor escura se fixou

Negro, negrinho  
Você é negro sim,  
A primeira ofensa!  
Eu era negro sem saber

Adolescente, ainda recusava minha origem  
Aprendi a ser negro o passivo, inferior  
Reagi: sendo esta raça assim,  
Não sou negro não!

Recusei a herança africana  
Desejei a brancura

Mais tarde soube  
A inferioridade era um mito  
A passividade uma mentira  
O conhecimento trouxe a consciência  
Aceitei minha negrice  
Me assumi!  
(MINKA, 1978, p. 35.)

O poema mostra a dificuldade do eu lírico de se aceitar como negro em uma sociedade que associa a negritude a algo ruim. Há uma reflexão sobre a dificuldade de jovens negros se aceitarem como são, de aceitar suas raízes negras, pois o racismo os leva a se sentirem inferiores, almejando a branquitude, uma vez que a inferiorização de seus corpos afeta a construção da autoestima e de uma identidade positiva. No entanto, após esse processo doloroso de autorrejeição há uma emancipação que vem com o conhecimento, com o despertar da consciência. Há uma desconstrução do discurso racista, e o eu lírico se liberta das amarras desse discurso, passando a enxergar de forma positiva sua herança africana e a rejeitar o embranquecimento que a sociedade tenta impor-lhe.

Um poema que estabelece um diálogo muito interessante com esse poema de Jamu Minka, abordando a forma como o racismo afeta a construção da identidade, é “Quebranto”, de Cuti:

às vezes sou o policial que me suspeito  
me peço documentos  
e mesmo de posse deles  
me prendo  
e me dou porradas

às vezes sou o zelador  
não me deixando entrar em mim mesmo  
a não ser  
pela porta de serviço

às vezes sou o meu próprio delito  
o corpo de jurados  
a punição que vem com o veredito



às vezes sou o amor que me virou o rosto  
o quebranto  
o encosto  
a solidão primitiva  
que me envolvo com vazio

às vezes as migalhas do que sonhei e não comi  
outras o bem-te-vi com olhos vidrados trinando tristezas

um dia fui abolição que me lancei de supetão no espanto  
depois um imperador deposto  
a república de conchavos no coração  
e em seguida uma constituição que me promulgo a cada instante

também a violência dum impulso que me ponho do avesso  
com acessos de cal e gesso  
chego a ser

às vezes faço questão de não me ver  
e entupido com a visão deles  
me sinto a miséria concebida como um eterno começo

fecho-me o cerco  
sendo o gesto que me nego  
a pinga que me bebo e me embebedo  
o dedo que me aponto  
e denuncio  
o ponto em que me entrego

às vezes! ...  
(SILVA, L., 1982, p. 18.)

Neste poema, o eu lírico apresenta o discurso racista e mostra como a forma pela qual o negro é visto e representado na sociedade afeta a sua própria autopercepção. O sujeito negro acaba por introjetar a visão que os outros têm dele e muitas vezes acaba se vendo como “suspeito”, como alguém que, “entupido da visão deles”, se sente “a miséria concebida como um eterno começo”.

O poema também denuncia a forma como a sociedade e o poder público tratam os corpos negros. Na primeira estrofe, há a denúncia da violência policial que abate muitos jovens negros, apontando para o genocídio da população negra no país. Na segunda estrofe, há uma menção ao elevador

de serviço, que é destinado a pessoas pobres e negras, que devido a uma herança escravocrata ainda são consideradas como serviçais, como não dignas de acessar o elevador social, a porta da frente. Nas estrofes seguintes são mencionadas a condenação de jovens negros antes mesmo do julgamento, a solidão e a tristeza que se abatem sobre esses corpos.

Há também uma denúncia da abolição da escravatura que não foi plenamente cumprida e que ainda resulta na marginalização da população negra brasileira. É importante destacar que, embora a Constituição brasileira diga que todos são cidadãos e devem ter seus direitos assegurados, a população negra ainda segue com dificuldades para ter acesso a moradia, saúde e educação de qualidade, por exemplo.

Por fim, o poema se encerra com o eu lírico afirmando “às vezes!...”, dando indícios de que, apesar desse discurso que incide sobre o sujeito negro afetar sua relação consigo mesmo, ele não está preso eternamente a ele, pois esse sujeito faz parte de um processo e não está apenas imbuído da visão da sociedade racista.

Um autor muito importante que se debruça sobre os estudos de Literatura Negra e Afro-Brasileira e que foi um dos idealizadores dos *Cadernos Negros* é o intelectual Oswaldo de Camargo. O autor faz uma reflexão sobre a constituição de uma voz não branca no texto:

Mesmo que seja meu grito  
Gume frio de uma faca,  
cortando o corpo do dia,  
ferindo na hora exata,  
devolvo a voz repousada  
na minha boca insensata.  
Frio de cobre, bordão  
Rouco, de pouca ousadia,  
Elejo meu pensamento,  
Escondo-o, porém, ao dia.  
É fruto que cresce seco,  
áspero, sem alegria,  
duro fruto da secura  
que a vida nos propicia.

Mesmo que seja meu grito  
um sopro de profecia,  
devolvo-o na antiga safra  
daquilo que eu não escolhia:

Recuso a face da treva  
Diversa da que eu poria  
no corpo do dia branco,  
que nunca foi o meu dia,  
nos flancos do dia branco,  
que em cima de mim crescia  
sua garra, seu ditame,  
seu gráfico e extrema ousadia.  
(CAMARGO, 1978, p. 41.)

Neste poema, o eu lírico fala sobre um grito que pode ser “o gume frio de uma faca” que corta e fere e mostra como se dá o desenvolvimento de sua voz inicialmente rouca. Essa voz aponta as dificuldades “que a vida nos propicia”, indicando uma coletividade e que esse grito, “um sopro de profecia”, recusa “a face da treva”, metaforizada pelo “dia branco”. Esse grito representa a metáfora de uma voz coletivizada que destoa desse dia branco e que ousa.

Esse poema faz parte do primeiro volume e apresenta uma reflexão sobre a nova estética literária que é sugerida pela publicação, que foi uma das primeiras a reunir apenas autores e autoras negros que escrevem sobre as dificuldades de ser negro na sociedade brasileira, denunciando o racismo, valorizando as raízes africanas.

Com o passar dos anos, a publicação passou a contar com uma participação mais ampla e efetiva de mulheres. É importante lembrar que no primeiro volume havia apenas duas autoras, Celinha e Angela Lopes Galvão. Mais tarde veio juntar-se às autoras a escritora Conceição Evaristo. Um de seus poemas mais conhecidos é “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, escrito em memória de Beatriz Nascimento, intelectual negra e grande amiga de Conceição que foi assassinada:

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas

virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
vaginas abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles  
e outras meninas luas  
afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência  
(EVARISTO, 1996, p. 26.)

Nesse poema de quatro estrofes, a história da população negra, em especial das mulheres, é resgatada. O eu lírico evoca “Ainás, Nzingas, Ngambeles”, lembrando que a Rainha Nzinga foi uma figura muito importante na luta contra o regime colonial em Angola. Há um destaque para a força dessas mulheres, nos olhos das quais “a noite não adormece” nem “adormecerá”, pois elas estão vigilantes e tecendo milenarmente a resistência.

Seguindo o time de escritoras que publicam nos *Cadernos Negros*, há Sônia Fátima. Seu poema “Branca história” mostra como o racismo impacta tanto homens quanto mulheres e como isso fica muito evidente nos textos publicados ao longo dos vários volumes:

Hoje num esforço sobre humano  
lutamos pela integridade do Ser  
que a branca história  
covardemente esfacelou.

Nossa luta deixou de ser  
contra matas serradas  
vegetações turbulentas

touceiras de espinhos  
flechas, açoites.  
Ela se dá bravamente  
no asfalto, a céus claros  
horizontes abertos.

No entanto hoje  
não é menos intensa, imperiosa  
explode ela na garganta do boia-fria  
nas veias da doméstica  
e em todas as dignas bocas negras  
que sobrevivem  
à dizimação da abolição.  
(FÁTIMA, 1986, p. 18.)

O eu lírico evoca um tempo em que a população negra lutava contra obstáculos da natureza (“matas serradas” / “vegetações turbulentas”) e mostra que hoje os obstáculos são enfrentados em plena luz do dia, “no asfalto”. Aponta-se a reatualização do racismo na sociedade por meio da evocação de figuras como as “do boia-fria”, “da doméstica” e “das bocas negras que sobrevivem à dizimação da abolição”.

O racismo do período colonial deu lugar a um racismo aparentemente velado, reflexo de uma abolição que não foi plenamente feita, pois após a assinatura da Lei Áurea não houve políticas de reparação social para que a população negra fosse devidamente inserida na sociedade com trabalho digno e moradia adequada. Restou a essa população ocupar os morros, residir em favelas e trabalhar em serviços mal pagos e desvalorizados.

O título “História branca” remete a uma narrativa hegemônica que ainda é mantida e reproduzida na sociedade, perpetuando o preconceito e a discriminação. A história do Brasil começa com a chegada dos portugueses em solo brasileiro, com a dominação de indígenas e negros, que foram descritos como povos que não ofereciam resistência e desprovidos de intelecto.

Hoje essa história dos povos negros e indígenas é resgatada por meio da aplicação das leis 10.639/03 e 11.645/08, que tornam obrigatório, respectivamente, o ensino de história e cultura africana/afro-brasileira e indígena na educação básica. Muitas figuras históricas foram apagadas, mas hoje estão sendo recuperadas, como Maria Firmina dos Reis, autora do primeiro romance abolicionista, Luiz Gama, grande advogado e poeta e filho de Luiza Mahin, mulher que lutou na Revolta dos Malês, os escravizados muçulmanos, dentre outras figuras históricas.

Na celebração dos quarenta anos dos *Cadernos Negros*, o grupo Quilombohoje lançou uma antologia de poemas e contos apenas de escritoras negras intitulada *Escritoras de Cadernos Negros*. O objetivo foi divulgar as obras dessas autoras distribuindo a antologia em pontos estratégicos da cidade de São Paulo, como pontos de ônibus, bibliotecas e outros espaços culturais.

Ao propor uma estética negra, os escritores que publicaram nos primeiros volumes dos *Cadernos Negros* procuraram apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema escravocrata e das compartimentações nas quais a sociedade brasileira aloja os indivíduos marcados pela pobreza — às vezes miserabilidade — e pela cor da pele. De acordo com a pesquisadora Nazareth Fonseca, “a coletânea apresenta uma literatura comprometida, de certo modo, com uma posição política e com formas de autoconhecimento” (FONSECA, 2011, p. 263).

Uma das autoras da nova geração dos *Cadernos Negros* é a poeta Ana Fátima dos Santos. No poema a seguir, ela resgata figuras históricas e importantes na luta pela libertação do povo negro:

Ah! Ser Quilombo de Palavras...  
É vibrar quilombos de sonhos,  
Anseios,  
Quilombo de encontros e memórias.  
Quilombo em pretumes, anunciando  
Com espada em punho: Dandara e Zumbi estão em terra!  
(SANTOS, 2016, p. 39.)

A escritora ressignifica o termo “quilombo”, que historicamente se refere às comunidades organizadas para receber os escravizados que fugiam das fazendas, lembrando que o quilombo que resistiu por mais tempo foi o de Palmares. Agora o termo é relacionado à resistência negra por meio das palavras, da literatura. É por meio da escrita que a história de luta e de resistência do povo negro é relatada, promovendo encontros e o resgate da memória. A resistência tem agora uma configuração diferente, com escritoras e escritores negros ocupando as páginas com sua história e a história de seus ancestrais.

Uma escritora muito importante que fala sobre a importância de mulheres negras escrevendo é Florentina Souza, professora da UFBA e coordenadora do projeto “EtniCidades: escritoras/es e intelectuais afro-latinos”. Ela afirma:

A poesia negra contemporânea pode ser lida como resultado da reação histórica de mulheres negras ao epistemicídio, ao silenciamento. Nos contatos com outras mulheres de grupos étnicos diversos, nos embates com os instrumentos da dominação escravista, nos mecanismos de preservação de aspectos religiosos, linguísticos, ou de conhecimentos variados, as mulheres utilizaram cantos e cânticos como arquivos da memória antes mesmo de acessarem a escrita ocidental. (SOUZA, 2017, p. 24.)

Nesse sentido, é importante destacar que diversas escritoras tratam de temas como machismo e racismo em suas obras. Um exemplo é a autora Cristiane Sobral, que afirma que a “poesia preta feminina/preciosa na monotonia da paisagem/ representa nossa diversidade/ entra na roda com muito axé” (SOBRAL, 2014, p. 51). No poema “Não vou mais lavar os pratos” há uma reflexão muito importante sobre o papel da mulher na sociedade:

Não vou mais lavar os pratos.  
Nem vou limpar a poeira dos móveis.  
Sinto muito. Comecei a ler. Abri outro dia um livro  
e uma semana depois decidi.  
Não levo mais o lixo para a lixeira. Nem arrumo  
a bagunça das folhas que caem no quintal.  
Sinto muito.  
Depois de ler percebi  
a estética dos pratos, a estética dos traços, a ética,

A estática.  
Olho minhas mãos quando mudam a página  
dos livros, mãos bem mais macias que antes  
e sinto que posso começar a ser a todo instante.  
Sinto.  
(...)

Aboli.  
Não lavo mais os pratos  
Quero travessas de prata,  
Cozinha de luxo,  
e joias de ouro. Legítimas.  
Está decretada a lei áurea.  
(Idem, 2000, p. 20.)

Nesse poema, a voz poética mostra como, após ter contato com a leitura, a mulher deixa de realizar uma atividade doméstica e, em vez de lavar os pratos, passa a analisar sua estética, sua ética, ou seja, passa por um processo de reconhecimento de sua própria história e torna-se sujeito, protagonista dela. Essa tomada de consciência representa o questionamento e a libertação do papel social normalmente relegado à mulher negra: o de serviçal. Ela agora percebe que tem outras possibilidades, que pode ocupar outros lugares sociais, de acordo com seus anseios.

Esse rompimento de uma lógica hegemônica mostra como o conhecimento é extremamente importante para a construção de uma subjetividade radical da mulher negra. O conhecimento da história negra e do feminismo tem o potencial de engajar as mulheres negras em uma luta coletiva contra sistemas de opressão como o machismo, o racismo e a exploração de classe, dentre outros. Além de permitir que elas desenvolvam suas próprias pautas e lutem pela liberdade de todos os oprimidos e, principalmente, das mulheres negras.

A ocupação de mulheres nos *Cadernos Negros* é extremamente importante, como aponta Florentina de Souza:

Na diáspora, as subjetividades destas mulheres marcadas por discriminações variadas, entre elas, as de base étnico-racial e de gênero, são forjadas na dupla relação com memórias pessoais e coletivas. Seus textos constituem uma modalidade poética no interior da literatura brasileira, uma linhagem caracterizada pela busca de uma poética/estética cultural que apresente especificidades das diferentes vidas das mulheres negras, pela tentativa de inserção na vida política, cultural e literária do país, para isto recorrem a várias formas de trabalho poético, desde a metalinguagem até o diálogo intertextual com a literatura canônica. (SOUZA, 2017, p. 26.)

A inserção de mulheres negras na esfera literária é necessária e enriquecedora, uma vez que essas autoras apresentam e constroem subjetividades que falam tanto de si quanto de um coletivo, além de ser uma forma de resistirem ao silenciamento que tanto o machismo quanto o racismo tentam impor-lhes. Conceição Evaristo afirma:

... assenhorandose “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco (...), buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala e um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 205.)



Uma escritora muito importante que iniciou nos *Cadernos Negros* e depois publicou obras individuais é Miriam Alves. Ela passou a fazer parte da publicação no quinto volume e segue publicando até hoje. No poema “Eu, mulher em luta”, ela aponta a importância da escrita para lidar com o luto que acompanha a população negra desde o sequestro de seus ancestrais em solo africano:

enluto-me e o poema sai assim  
meio mágoa  
meio lágrima  
meio torto  
toda lança

enluto-me por aquelas vindas no arrastão atlântico  
enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente

eu mulher em luta  
combato o ócio de quem não vê  
no silêncio das casas os estupros-menina  
cotidianamente

eu enluto  
toda mágoa  
toda dor  
toda lágrima  
enrijeço-me sob o toque domador  
marcando o desejo  
sou toda combate toda força

eu mulher em toques no teclado  
faço das luzes da tela meu alento  
alimento em palavras

o meu desejo pleno de ser  
e vou tiquetaqueando retirando das vogais sons  
palavras e imagens  
tamborilando mensagem vou  
(ALVES, 2010, p. 122.)

No poema, a voz do eu lírico expressa de forma muito dolorosa o luto pelo sequestro dos africanos, pelos maus-tratos a que foram submetidos.

Essa voz feminina que se enuncia denuncia os estupros das meninas e versa sobre a violência, mas também sobre a resistência que se dá por meio do uso da força e da escrita, que tem um poder de denúncia e também de emancipação.

Nesse sentido, é importante destacar a afirmação que Miriam Alves faz ao falar sobre a necessidade da escrita das mulheres negras:

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropriase de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira. (ALVES, 2010–2011, p. 185.)

A autora destaca uma questão muito importante, que é a apropriação da escrita como uma forma de ressignificar a história, que geralmente é contada do ponto de vista do homem branco. Ao se inscrever na escrita, a mulher negra traz sua subjetividade, enuncia um discurso que diz muito sobre sua condição de raça e de classe, denunciado “os conflitos da sociedade brasileira”.

Uma escritora importante que também passou a publicar e a fazer parte do grupo Quilombhoje é Esmeralda Ribeiro, que atualmente é uma das responsáveis pela publicação dos *Cadernos Negros*. No poema “Ressurgir das cinzas” ela cita referências muito importantes de mulheres negras que contribuíram para a luta de resistência contra o patriarcado e o racismo:

Sou forte, sou guerreira,  
Tenho nas veias sangue de ancestrais.  
Levo a vida num ritmo de poemacação,  
Mesmo que haja versos assimétricos,  
Mesmo que rabisquem, às vezes,  
A poesia do meu ser,  
Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão.”  
(...)  
Sou guerreira como Luiza Mahin,  
Sou inteligente como Lélia Gonzalez,  
Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,  
Sou contemporânea como Firmina dos Reis  
Sou herança de tantas outras ancestrais.  
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,

mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,  
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça  
mesmo assim tenho este mantra em meu coração:  
Nunca me verás caída ao chão  
(RIBEIRO, 2004, p. 63.)

Logo no início do poema, a voz poética, que se assume como uma mulher negra, remete a suas raízes ancestrais, a sua força para a luta de resistência e anuncia que não será derrubada. Ela então cita Luiza Mahin, Lélia Gonzalez, Carolina Maria de Jesus e Firmina dos Reis, primeira romancista brasileira, autora da obra *Úrsula*, publicada em 1859, na qual aborda um tema muito importante, a abolição da escravatura.

Ao apresentar essas mulheres negras que fizeram parte da luta de resistência do povo negro contra sistemas de opressão como machismo, racismo e preconceito de classe social, a voz poética ressalta que não será derrubada, não será silenciada, pois muitas das mulheres que a antecederam abriram os caminhos para ela e a encorajam a permanecer firme.

Neste ano, será publicado o volume 43 de *Cadernos Negros*, uma publicação extremamente relevante para divulgar os textos de escritoras e escritores que de outra forma teriam muitas dificuldades para publicar, sendo a principal delas o racismo estrutural. É com muita resistência que os volumes ainda continuam sendo publicados e certamente eles contribuem muito para a formação de novos leitores e escritores, um dos motivos pelos quais têm uma enorme relevância social.

Ao trazer a subjetividade negra para a cena principal, a publicação rompe com o discurso hegemônico que prega a democracia racial e a meritocracia, promovendo uma reflexão sobre as condições de vida da população negra por meio de uma estética que desloca o leitor do lugar-comum, rompendo com estereótipos por meio de uma representação positiva do sujeito negro na sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. “Eu mulher em luta”. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (org.). *Cadernos Negros 33*. São Paulo: Quilombhoje, 2010, p. 122.
- \_\_\_\_\_. “A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência”. *Revista da ABPN*, Uberlândia, n. 3, v.1, pp. 181-89, 2010–2011.
- BERND, Zilá (org.). *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAMARGO, Oswaldo. “Mesmo que seja meu grito”. In: SILVA, L. (Cuti) (org.). *Cadernos Negros 1*. São Paulo: Edição dos autores, 1978, p. 41.
- \_\_\_\_\_. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987.
- COSTA, Aline. “Uma história que está apenas começando”. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (org.). *Cadernos Negros: três décadas*. São Paulo: Quilombhoje, 2008, pp. 19-39.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo / Rio de Janeiro: Horizonte / Editora da Uerj, 2012.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra do Modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes, 1988.
- EVARISTO, Conceição. “A noite não adormece nos olhos das mulheres”. In: QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos negros 19*. São Paulo: Quilombhoje, 1996, p. 26.
- \_\_\_\_\_. “Da representação à autorrepresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira”. *Revista Palmares*, Brasília, ano 1, n. 1, pp. 52-7, ago. 2005.
- FÁTIMA, Sônia. “Branca história”. In: QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos negros 9*. São Paulo: Quilombhoje, 1986, p. 18.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?” In: SOUZA, F.; LIMA, M. N. (org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador / Brasília: Centro de Estudos Afro-Orientais / Fundação Cultural Palmares, 2006, pp. 9-38.
- \_\_\_\_\_. “Literatura Negra: sentidos e ramificações”. In: \_\_\_\_\_; DUARTE, E. A. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. pp. 245-78
- GONZALEZ, Lélia. “Prefácio”. In: SILVA, L. (Cuti) (org.). *Cadernos negros 5*. São Paulo: Quilombhoje, 1982, pp. 3-6.
- MINKA, Jamu. “Identidade”. In: SILVA, L. (Cuti) (org.). *Cadernos Negros 1*. São Paulo: Edição dos autores, 1978, p. 35.
- MOURA, Clóvis. “Prefácio”. In: SILVA, L. (Cuti). *Cadernos Negros 3*. São Paulo: Edição dos autores, 1980. pp. 7-10.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida (org). *Um tigre na floresta de signos: ensaios de cultura/literatura afro-brasileira*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis / Belo Horizonte: Editoras Mulheres / PUC Minas, 2004 (1859).

- RIBEIRO, Esmeralda. “Ressurgir das cinzas”. In: \_\_\_\_\_; BARBOSA, M. (org.). *Cadernos Negros 27*. São Paulo: Quilombhoje, 2004, p. 63.
- SANTOS, Ana Fátima. “A natureza do verbo”. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (org.). *Cadernos Negros 39: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2016.
- SILVA, Ana Rita Santiago da. “Da literatura negra à literatura afro-feminina”. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 18, pp. 91-102, dez. 2010.
- SILVA, Luiz (Cutí) (org.). *Cadernos negros 1*. São Paulo: edição dos autores, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Quebranto”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Cadernos negros 5*. São Paulo: edição dos autores, 1982, p. 18.
- \_\_\_\_\_. “Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos”. In: QUILOMBOJE (org.) *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*. São Paulo: Quilombhoje / Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SOBRAL, Cristiane. “Não vou mais lavar os pratos”. In: QUILOMBOJE (org.). *Cadernos Negros 23: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2000, p. 20.
- \_\_\_\_\_. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Coleção Oi Poema, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Poesia preta feminina”. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (org.). *Cadernos Negros 39: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2014, p. 51.
- SOUZA, Florentina. *Afrodescendência em Cadernos negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. 1a. ed. Trad. Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

# **SOBRE CORPOS QUE IMPORTAM: A POESIA DE AUTORIA FEMININA EM CAMPO POLÍTICO E IDEOLÓGICO**

Antonio de Pádua Dias da Silva<sup>1</sup>

---

## **RESUMO**

Neste artigo reflete-se sobre o corpo feminino como matéria poética para entabular questões políticas e ideológicas sobre a (des)valorização de mulheres em sociedades machistas, androcêntricas e, muitas vezes, patriarcais. Parte-se de ideias teóricas embasadas por Judith Butler (1999; 2010) e Alain Touraine (2010). O corpus de análise é composto pelos livros de poemas *As filhas de Lilith* (2009), de Cida Pedrosa, e *Sangria* (2017), de Luiza Romão. Metodologicamente, delimitou-se o corpo negro e o corpo lésbico como escolha para a discussão por serem os mais evidenciados do ponto de vista político e ideológico no corpus. A linguagem dos poemas analisados denuncia a inferiorização de mulheres ao longo dos séculos e possibilita um empoderamento feminino pela construção de si através da consciência corporal.

**Palavras-chave:** Corpo e poesia. Corpo negro. Corpo lésbico. Empoderamento feminino.

## **ABSTRACT**

In this article, reflects on the female body as a poetic subject to address political and ideological questions about the (un)valorization of women in sexist, androcentric and, often, patriarchal societies. Starts from theoretical ideas based on Judith Butler (1999; 2010) and Alain Touraine (2010). The *corpus* of analysis consists of the poem books *As filhas de Lilith* (2009), by Cida Pedrosa, and *Sangria* (2017), by Luiza Romão.

---

1 Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba, leciona Teoria da Literatura na Universidade Estadual da Paraíba. Professor e Pesquisador de estudos de gênero e sexualidade do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, com tese de doutoramento sobre a condição do sujeito pós-moderno. Concluiu pós-doutorado em Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com tese sobre personagens mulheres que vivem o dilema de sobreviver à ordem patriarcal e de se libertar para a construção de si. Autor e organizador de vários livros sobre questões de mulheres, gays e lésbicas, além de artigos publicados em diversas revistas científicas do Brasil. Escreve contos e romances homoeróticos. E-mail: magister.padua@hotmail.com.

Methodologically, the black body and the lesbian body were defined as the choice for discussion because they are the most evidenced from the political and ideological point of view in the *corpus*. The language of the analyzed poems denounces the inferiorization of women over the centuries and enables female empowerment through the construction of the self through body awareness.

**Keywords:** Body and poetry. Black body. Lesbian body. Female empowerment.

### Introdução

Os estudos de gênero consorciados aos estudos feministas, sobretudo no Brasil, têm desenvolvido, ao longo de décadas, várias reflexões sobre práticas culturais de mulheres nas relações com os homens, com a sociedade civil, com o corpo e a maternidade, com o desejo, papéis de gênero e sexualidade. Trata-se de temas algumas vezes polêmicos, como o aborto, o exercício da sexualidade, a aderência a práticas sexuais não fixas e fora do padrão heterossexual. Tudo isso coloca em evidência profundas feridas culturais que marcaram as mulheres ao longo dos séculos e que as fazem, hoje, buscar utopias de saídas mais justas para a felicidade individual, para o exercício da cidadania mais pleno.

Quando voltamos o olhar para as mulheres de ontem, comparando-as às de hoje, às que transitam fácil e independentemente pelos espaços públicos e privados, temos uma real noção do ganho político que tem sido a construção de um novo modo de as mulheres superarem fortes vestígios da ordem patriarcal, como ainda as atuais práticas de controle e punição dos corpos, seja através do abandono de mulheres que engravidam e não encontram o apoio necessário da outra parte, seja através da violência doméstica que, em muitos casos, desemboca em feminicídios, em graves perturbações psíquicas contra elas.

Jornais de notícias, telejornais, blogs, sites especializados, movimentos feministas e ativistas são meios de divulgar, denunciar, chamar a atenção da sociedade para essas práticas que mais prejudicam do que empoderam mulheres em seu cotidiano. Como se trata de suportes e gêneros específicos de matérias e notícias, pode-se pensar que, por se tratar de assuntos restritos ao âmbito da violência desencadeada a partir de uma relação interpessoal ou política e ideológica, outro meio ou gênero discursivo não seria apropriado para problematizar questões dessa natureza. A poesia, por

exemplo, poderia não ser pensada como configuradora desse tipo de assunto, uma vez que sempre esteve atrelada à noção do *belo*, e reflexões sobre violência transitam numa ordem contrária a esse valor. Mas há de se ter em mente que a *estética do feio* também já foi e continua sendo matéria literária, artefato poético, como fizeram Carolina Maria de Jesus, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, artistas esses que, ente tantos outros, tomaram o assunto ordinário do cotidiano como base para a criação de sua poética.

Pensar o cotidiano feio e sujo como matéria poética não é algo novo, apenas incorporado em determinado momento às letras com valor afirmativo. Todavia, pensar esse mesmo feio e sujo, politicamente falando, como matéria de denúncia em versos de beleza, é algo que precisa ser apreendido por leitores interessados em praticar o exercício da reflexão e aprender a admirar como a poesia é capaz de elaborar jogos linguísticos que filtram uma dor feminina (a dor política e social imputada a mulheres, sobretudo, a mulheres brasileiras) e a desvela ou a revela em tons de graça, de melodia, de imagens, de ideias. Trata-se de poemas que carregam em si uma filosofia própria de luta, de reivindicação, de denúncia. E a poesia se coloca como processadora e meio desse modo de se fazer dizer, de se fazer visível, de evidenciar o feio da história através do belo da poesia.

O objetivo do artigo é refletir sobre esse *modus operandi* da poesia escrita por mulheres que trazem à tona denúncias de maus-tratos, de desimportância e sujeitamento dos corpos femininos aos homens durante séculos. Delimito como corpus de análise os livros de poemas *As filhas de Lilith*, de Cida Pedrosa (2009), e *Sangria*, de Luiza Romão (2017), recorrendo a imagens do poema “Resumo”, de Adélia Prado (1991), para mostrar como o corpo feminino tem sido evidenciado nos poemas dessas autoras para defender a ideia de que, na escrita dessas obras, os corpos importam. Importam, na acepção de Butler (2010), no sentido de que a sociedade heterossexual havia tornado o corpo feminino um objeto de uso para dele desfrutar sem com ele se importar. Vistos sob a ótica feminina (e feminista), os corpos importam enquanto subjetividade, matéria de si, de vida, de valor social, cultural.

A questão sexual e de gênero, as relações estabelecidas entre as mulheres e seus corpos, os corpos femininos como matérias orgânicas manipuláveis por homens e por sociedades machistas vem a ser a matéria bruta tornada vida pela poesia das escritoras citadas. As questões políticas e ideológicas são tecidas enquanto matéria poética de forte reflexão histórica, filosófica, cultural, dentre outras. Em alguns casos, o jocoso e o paródico também comparecem, como na poesia de Hilda Hilst (apesar de a poesia dela não fazer parte do corpus de análise deste artigo). Percebe-se



em *Bufólicas* (2002) um modo de brincar com essa matéria tantas vezes tornada desimportante e elevada ao grau máximo de importância com o ludismo, o jogo linguístico, o estilo parodístico. Toda a ideia defendida toma como base pressupostos teóricos de Judith Butler (1999,2010), de onde extraio a expressão “corpos que importam”, e Alain Touraine (2010), que defende a construção de si das mulheres pelo corpo, pela sexualidade.

### **A construção de si através de corpos que importam**

O corpo feminino tem sido motivo de estudos em vários campos do conhecimento, passando das elucubrações históricas e antropológicas às discussões psicanalíticas, feministas, culturalistas, políticas. Um vetor que adianta ou coloca em primeiro plano esse tema, aqui e ali, recai na imagem da violência sobre e contra a mulher. E essa prática incide diretamente em questões que são o baluarte da visibilização da imagem: o valor ou importância dada ao corpo, à vida das mulheres, em sociedades como a brasileira, ainda contaminada de ranços patriarcais e machistas. A literatura, por sua vez, não consegue ficar distante dessa discussão como provável agenda política, principalmente na escrita feminina, objeto de discussão neste artigo.

Parece haver uma tradição brasileira, mas ainda não bem especulada e explicada, a meu ver, de representar esse tipo de prática masculina contra as mulheres, seja pela violência simbólica, como já pensou Cunha (2011), seja pela violência física, como já discutiram Bedasse (1999) e Santos (2008). Não estou polarizando os tipos de violência cometida contra as mulheres, apenas tratando de discussões acadêmicas que pensaram a prática discutida nessa perspectiva. Um dos primeiros “tratados” sobre esse tipo de violência (histórica e simbólica) contra mulheres encontra-se no ensaio de Sant’Anna (1984), quando discute as relações tecidas na relação homem-mulher (ou do homem para a mulher, porque o fator reciprocidade ou anuência dos envolvidos é negado nesse tipo de relação) veiculadas pela e na literatura brasileira: os corpos femininos, objetos de desejo masculino, são interpretados à luz da metáfora canibalesca, sem rito algum, apenas no ritmo do desejo de um sujeito (macho) sobre o seu outro (fêmea), sendo esse outro equalizado a objeto de uso.

Ao sentir a discussão eivada de miasmas de ideologias de gênero centradas numa perspectiva que favorece um grupo de sujeitos (homens) em detrimento do outro grupo (mulheres), questiono em que alicerce se funda essa sociedade: se em alicerce moral, político, econômico, ideológico, uma vez que que nem mesmo aos demais outros oponentes da figura central do masculino é oportunizada a possibilidade de existência, de manifestação,

de expressão, de existência. Se as mulheres, nessa agenda política, com- parecem como sujeito abjeto<sup>2</sup> e menor, sem importância, os corpos traves- tis, transgênero, homossexuais e lesbianos, por exemplo, são postos numa posição de inexistência, fora do discurso: as *belles lettres* reservaram-se o direito de não “poluir” suas escritas com corpos “moralmente derrotados”.

Violências física e simbólica me fazem pensar nas discussões de Butler (1999; 2010) e Touraine (2010). Da primeira, me aproprio do conceito de corpos que importam nas questões de gênero, discutidas em ambos os li- vros. A não importância atribuída ao gênero-corpo feminino torna esse sujeito presa fácil dos que ocupam lugares de poder para manipular as mulheres a seu favor. Do segundo é a noção de construção de si para que o corpo passe a importar, a ter valor e legitimidade, mesmo na contra- mão de discursos operantes no sistema social favorecedor do masculino. A construção de si, pelas mulheres, na crítica do sociólogo, só é possível pelo conhecimento e domínio do corpo, pela autogestão do corpo, da corpo- ralidade, do eu. Nesse caso, em momentos históricos como aqueles a que Sant’Anna (1984) faz menção, parece ter sido impossível, porque as polí- ticas corporais fundavam-se na inteligibilidade feminina sob a tutela do dirigente supremo da família, do trabalho, da escola, das ruas: o homem.

Se os corpos femininos não importavam para o sistema patriarcal, não tinham um valor amplo constituindo várias instâncias da existência do sujeito, as violências física e simbólica eram constantes recursos usados para negar quaisquer possibilidades de pensamento sobre a reivindicação desses lugares pelas mulheres. Essas violências foram e ainda são tática- cas de intimidação do outro, de sequestro de vozes<sup>3</sup> e ações que possam desencadear críticas ou questionamentos ao *status quo*. Logo, os corpos fe- mininos no século XIX e em quase todo o século XX pareciam projetados para, no dizer de Adélia Prado, “aceitar ser dispensável”<sup>4</sup> numa estrutura que toma o corpo unicamente feminino como objeto de despejo da vontade sexual masculina e, por consequência, da gestação da prole que adqui- re sentidos mais para o homem do que para a mulher: a maternidade só

---

2 O conceito de abjeção, de Julia Kristeva (1980), será retomado de modo analítico mais adiante.

3 A noção de voz e/ou discurso sequestrado, de Donald Shüler (1989), reafirma-se sobre uma prática de calar pessoas e grupos minorizados, quando estas ameaçam, de alguma forma, sua inserção em estruturas de poder. Para evitar reivindicações por parte dessas pessoas e/ou grupos, grupos majoritários investem no sequestro de vozes, discursos, impedindo ou impossibilitando sua audição e visibilidade.

4 Do poema “Resumo”. Todas as citações desta autora, ao longo do artigo, foram extraídas desse poema: “Gerou os filhos, os netos/ Deu à casa o ar de sua graça,/ E vai morrer de câncer./ O modo como pousa a cabeça para um retrato/ É o da que, afinal, aceitou ser dispensável./ Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:/ 1906-1970/ SAUDADES DOS SEUS, LEONORA”.

se torna uma bênção, neste caso, para que não haja insurgência contra a educação dos filhos, que garantirão a geração biológica do homem e os herdeiros culturais e econômicos do mesmo.

O livro de Luiza Romão, nesse sentido, traz à tona várias narrativas através de poemas elaborados num modo linguístico artisticamente pensado, complexo do ponto de vista de quem revisita a história da mulher, enquanto objeto e abjeto, no Brasil. *Sangria* (2017) é um livro que resgata a história da mulher brasileira a partir de uma voz feminina que põe à mostra o corpo de mulheres, principalmente de mulheres tornadas sem importância em questões de subjetividade, de desejo. De acordo com Amorim (2017):

O formato do livro e a organização dos poemas seguem o mote do calendário: a lombada não é na esquerda do livro, mas na parte de cima, como nas folhinhas de mês. Seus vinte e oito poemas são marcados não por números de página, mas em negrito na miniatura de calendário no canto superior direito das páginas. Vinte e oito dias como no ciclo menstrual (e, ironicamente, como no mês mais brasileiro de todos, Fevereiro, tempo de carnaval e de Iemanjá).

Estes vinte e oito dias são divididos em seis partes, que fazem o percurso da formação histórica do Brasil, passando pelas primeiras memórias de uma mulher brasileira, chegando à história recente do Brasil em que esta mesma mulher faz um chamado feminino à luta. (s.p.)

O livro, do ponto de vista estético e de conteúdo, traz consigo essa imagem já posta por Amorim. A capa, as imagens que ilustram os poemas, a disposição gráfica destes, os conteúdos que entremeiam as linguagens verbal e visual, com um centramento nas silhuetas em preto e vermelho (preto da cor da pele, vermelho da menstruação, da violência, da vida que sangra) dão ao leitor motivos para querer ver a genitália feminina no corpo do texto, anunciada na capa. Ver no sentido de entender como se estabelece a tensão da linguagem sobre corpos femininos, sexo de mulheres na história do Brasil, filtrada pelo olhar da artista Luiza Romão. Leiamos o primeiro poema que nos serve de mote discursivo sobre corpos que importam.

#### **DIA 9. 1ª MENSTRUÇÃO**

quando virei mocinha  
não teve luxo  
não teve pompa  
só as trompas  
anunciando sangue

“será vermelho seu caminho  
pisado quando roxo  
sempre novo  
mês a mês  
por entre as pernas  
escorrerão as partes”

então vieram os modes  
as modas os modos  
de cruzar os pés  
maquiar a boca  
calar a palavra  
“mocinha diz sempre pelo avesso  
faz ciúmes esconde o jogo  
Olhar oblíquo atrás do moço”  
(nem ouço, ousou)

“conselho dobrado no sutiã  
santo virado pra baixo”  
pra mocinha não levo jeito  
falta mão  
sou seios livres  
sem fotodepilação

dos saltos  
só conheço os que fazem voar  
tenho fúria muita  
e infâmia sem pesar  
quando virei mocinha  
não queriam abas  
patas-fincadas  
mas sou ave de rapina  
do anjo  
roubei as asas  
(ROMÃO, 2017, pp. 41-2.)

Tradicionalmente, o corpo de mulher, na cultura ocidental brasileira, adquire dimensão adulta, “racional” quando atinge a menarca, rito de passagem de um estágio infantil e dependente para um adulto e, talvez, a depender do contexto histórico, de autonomia, independência individual. Em culturas de tratamento arcaico dado às mulheres, como aconteceu no Brasil, a menarca significou a entrada do corpo criança no corpo adulto, pronto para gerar filhos, como se todos os corpos femininos, pelo fato de

menstruar, pudessem garantir a aptidão biológica e psíquica para procriar; como se a geração de filhos fosse necessidade e desejo de todas as mulheres. O casamento, como já afirmara Beauvoir (1990), foi, para a maioria das mulheres ocidentais, o seu destino, a sua felicidade que não podia ser construída por si: a felicidade delas só era possível nos outros (eles). O homem fazia a mulher feliz.

A voz do poema estabelece um modo dual de perceber o sujeito mulher em seu corpo: um olhar histórico e ideológico atravessado por contingências de gênero e de manutenção de uma posição social centrada na figura do homem como a ordem, e da mulher como o outro e objeto dessa ordem, ao mesmo tempo que, na voz lírica que debulha a narrativa contada, exige para si uma inteligibilidade fora do modelo de abjeção, do corpo objeto, matéria de vigilância e punição<sup>5</sup>. A voz que fala no poema, voz de mulher (que “pra mocinha não levo jeito”) politizada, ativista (“sou ave de rapina”), militante reivindica o seu lugar de construtora de si, negando as regras estabelecidas discursivamente para os sujeitos generificados. Assim “vieram os modes/ as modas os modos/ de cruzar os pés/ maquiagem a boca/ calar a palavra”.

Veja-se que o lugar de fala é um lugar de contestação de uma ordem. Os antigos manuais das moças ou etiqueta para moças são referidos negativamente (“mocinha diz sempre pelo avesso”), porque estabeleciam lugares fixos para aquelas que se tornavam *moças*. O absorvente (“modes”, originalmente grafado *modess*, chega ao Brasil como absorvente higiênico em 1930), as modas, a etiqueta da boa moça (“cruzar pés/ maquiagem”), tudo isso desembocava no sequestro da voz dessas mulheres assujeitadas (FOUCAULT, 1988) a esse sistema (“calar a boca”). O corpo feminino, nessa lógica, era interrompido, interditado, sequestrado (SCHÜLER, 1989), tornado sem importância ou, de outra forma, a importância dada ao corpo feminino estabelecia-se numa proporção direta ao cumprimento dos interesses masculinistas que requeriam, necessitavam de um corpo sadio para “gerar os filhos, os netos e dar à casa o ar de sua graça” (PRADO, 1991, p. 15).

Longe da abjeção e da desimportância histórica dada às mulheres, Luiza Romão rompe essa lógica, estabelece um discurso contestatário e, ao invés de injuntivamente “aceitar ser dispensável” (ibidem), elabora para as mulheres uma utopia de saída bastante considerada hoje: “nem ouço, ouso”. O corpo, logo, como matéria poética se desenvolve num jogo de palavras cujos sentidos se aproximam, como numa brincadeira paronímica.

---

5 Sempre que eu usar a expressão “vigiar e punir”, estarei diretamente me referindo ao livro de Michel Foucault (1987).

Paronímia é um processo linguístico através do qual se enxergam palavras com sentidos diferentes mas de valor gráfico e sonoro parecidos. No caso de Luiza Romão, o jogo paronímico se estabelece quando, diante de radicais próximos, põe em xeque dois grupos de palavras em que se estabelece a relação paronímica: grupo 1: “modos, moda, modos” e grupo 2: “ouço, ousó”.

Aparentemente uma brincadeira simples, mas, vista sob a ótica política e ideológica, trata-se de uma construção complexa de se estabelecer, no contexto narrativo do poema em que a voz que fala reflete a condição de abjeção e objetificação dos corpos femininos na história brasileira, o avesso dessa história, com um aparelhamento linguístico capaz de surtir efeito denunciador e de chamamento de mulheres para a aderência ao modo politizado de se construir, se sentir, ser e estar neste mundo. Observe-se que o primeiro grupo de palavras é construído numa perspectiva imperativa, ordenadora, impositiva. Fala da necessidade da menina que acaba de “virar moça” em obedecer cegamente aos postulados sociais que requerem desse indivíduo um modo organizado de viver à luz dos pressupostos patriarcais, machistas ou androcêntricos com o fim último de “calar a palavra” delas.

Tornar as mulheres corpos sem órgãos<sup>6</sup>, exceção feita aos órgãos de prazer (sexuais) e de procriação (útero), era, poderia ser dito, o grande estratégia das políticas masculinistas, androcêntricas e/ou machistas que sempre as colocaram em lugares sociais menores, tornando-as vítimas inclusive de si mesmas, modo de emparedá-las para que, constrangidas, sem voz, sem motivação, não pensassem em empoderamento. Daí a fala crucial da voz poética em Luiza Romão: “nem ouço, ousó”.

O “(não ouço, ousó)”, veja-se, é grafado entre parênteses. Esses sinais auxiliares da escrita geralmente aparecem em enunciados com um valor menor, porque não fazem parte do enunciado central, mas são tomados como elementos acessórios. Nos contextos discursivos escritos, podem ser usados com valor explicativo, apositivo e, em outros momentos, devido a esse valor informacional ser bem reduzido, podem ser expletivos. Isso revela que a força da voz, no caso do poema em tela, vem meio calada, abafada, sufocada, presa, todavia enunciada na contramão do discurso contestado. Irrompe com tamanha força que é exatamente essa fala sufocada que sobressai no poema. Entre parênteses, a fala explode. É sobre essa fala quase calada que o olhar do leitor do poema vai pairar para refletir.

---

6 Não no sentido dado por Deleuze e Guattari, que filosofam de modo afirmativo sobre essa expressão, uma vez que o “corpo sem órgão” seria um devir. “Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda o nosso CsO [corpo sem órgão], não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

O segundo grupo de palavras parônimas, por assim dizer, destoa ou detona o discurso caudilhoso. Helena Parente Cunha escreveu o romance *As doze cores do vermelho* (1988). Nele, a protagonista convive, desde a infância, com as situações de ensinamento do bom comportamento. Ouve duas vozes: as “vozes de cá”, ordenando, ensinando ou educando a protagonista a ficar no lugar já estabelecido, e as “vozes de lá”, chamando-a para *ousar* sair do lugar-comum e estabelecer uma outra ordem, a partir da construção de si pelo corpo (TOURAINÉ, 2010).

Nesse sentido, parece haver uma sintonia entre autoras no que concerne às discussões sobre os corpos que importam para elas, os corpos femininos, ideia que transita na contramão dos discursos e práticas culturais que tradicionalmente alocam as mulheres em espaços culturais fixos, impedindo-as de se movimentar e, nesse jogo, buscam “calar a palavra” delas, sequestrando-lhes o discurso, tornando-as *afásicas* (sem voz), não empoderadas (ter voz significa negociar poder), objetos de uma economia política e cultural de interesse exclusivo do poder machista (sustentado por sujeitos que pensam). Os corpos femininos, devidamente instalados em economias desse tipo, não conseguem se materializar e adquirir importância, conforme adiantou Judith Butler em entrevista:

Corpos que não importam são corpos “abjetos”. Tais corpos não são inteligíveis (um argumento epistemológico) e não têm uma existência legítima (argumento político ou normativo). Daí, não conseguem se materializar. Entretanto, você argumenta que os corpos abjetos também “existem”, isto é, como um poder excluído, disruptivo (...) corpos que não conseguem se materializar podem mesmo assim “ser” corpos? (...) não seria mais adequado dizer que, embora corpos abjetos sejam construídos, tenham se materializado e adquirido inteligibilidade, ainda assim não conseguem ser qualificados como totalmente humanos? Em outras palavras, não seria o caso de dizer que corpos abjetos importam ontológica e epistemologicamente, mas ainda não são considerados num sentido político-normativo? (PRINS; MEIJER, 2002, p. 160.)

A fala de Butler (presente em ideia também em *Cuerpos que importan*, 2010) caminha proporcionalmente, em seu sentido, para a ideia que desenvolvo aqui, a de que os corpos femininos mantidos e interpretados pela lógica patriarcal e machista não se materializavam porque não importavam politicamente ao sistema sustentado pelo poder masculinista, salvo enquanto objeto favorável ao desenvolvimento existencial, político, ideológico e cultural do homem. Sendo assim, o tratamento dado à mulher

é o de corpo abjeto, corpo objeto, corpo desimportante, com vida necessária unicamente para suprir o apetite sexual do sujeito (a lógica do canibalismo amoroso reportado por Afonso Romano de Sant'Anna, 1984) e parir filhos (“gerar os filhos e netos e dar à casa o ar de sua graça”, no dizer de Adélia Prado [1991, p. 15]).

O livro de poemas de Luiza Romão inicia a trajetória do corpo feminino a partir do Brasil Colônia. As metáforas de sujeição da mulher são vivas, sangram, porque não são apenas palavras que reiteram séculos de dominação masculina (BOURDIEU, 1999), são poemas consorciados a imagens retratadas em cenas de violência, seja ela simbólica ou física. Politicamente falando, Luiza Romão estabelece comparações entre a terra do Brasil e o seu colonizador<sup>7</sup>, dominado por uma economia estrangeira, subordinada a leis do sujeito, sendo ela, a terra-mulher, o outro dessa relação, figurando em situação precária, menor, invisível, não materializável como sujeito. Todavia, como nos demais poemas da mesma autora, ao concluir cada texto, a voz lírica e política que fala reserva-se o direito de encenar a sua posição empoderada, de sujeito que se faz a si pelo corpo que importa: “pra mocinha não levo jeito (...)/ do anjo roubei as asas”.

Contrariando a lógica denunciada, a voz feminina que “canta” no poema torna materializado o corpo feminino, no momento em que toma para si a construção de seu destino, lendo e interpretando a si dentro de uma conjuntura política e ideológica em que as mulheres em seus corpos fazem sentido, importam e, para isso, empoderam-se do feminino, sem que isso possa ser visto como uma relação de luta de gênero em que mulheres se opõem aos homens. Distante dessa esfera interpretativa, as mulheres buscam para si o direito de existirem enquanto sujeitos de si, embora assujeitados (FOUCAULT, 1988), como os homens ou como os demais sujeitos de uma cultura, às leis que governam os indivíduos em sociedade. E se ainda não se percebem em igualdade de direitos, em tratamento igual de gênero, ou empoderadas, estão em luta, buscando alcançar esse patamar que, de certa forma, já foi revertido várias vezes, em inúmeros aspectos, em poucas décadas, quando se toma como parâmetro milênios de história de objetificação das mulheres.

O lugar do corpo na poesia de Cida Pedrosa (2009), na mesma linha de pensamento de Luiza Romão, encontra guarida na voz feminina que

---

7 Evidente que a discussão não cabe neste artigo, mas estou ciente de que tratar do processo de colonização do Brasil no singular não soa adequado, visto que não apenas portugueses, mas franceses e holandeses, por exemplo, utilizaram-se da política do ganho de terra para nela plantar sua cultura, impor seu regime econômico a serviço da metrópole. Nesse sentido, creio, Luiza Romão fala de modo geral, talvez mais especificamente referindo-se ao colonizador português.



“canta” cada poema como entoado para ser lembrado como lição. Aparentemente uma matéria banal, corriqueira, o corpo feminino tomado como nota poética incita o leitor a refletir sobre essa matéria que importa, em outros momentos históricos indefinida, mas que alcança valor diferente e afirmativo quando mulheres irrompem a corporalidade em poesia-reflexão. O poema de Cida Pedrosa que segue, longe da lógica masculinista de perceber os corpos em seu contrário, lógica binária questionada e criticada por Judith Butler (1999, 2010) e tantos outros estudiosos de gênero, traz em seu arcabouço linguístico outra possibilidade de viver a corporeidade feminina, sem pecado, sem a ideia pejorativa de abjeção:

**angélica**

o pênis de angélica  
era de plástico  
passou a vida a esfregar-se no espelho

eis a sina  
mulher ou homem

injusto desígnio  
para quem precisa-se  
inteiro por entre as coxas

voz rouca sob os lençóis  
desejo de iguais  
porra  
bocetas também são objetos de encaixe  
(PEDROSA, 2009, p. 17.)

Como há de se notar, a poesia de Cida Pedrosa toma como matéria linguística, em “angélica” especificamente, o corpo considerado pela lógica conservadora como contrário, invertido, desarmônico (“eis a sina/ mulher ou homem”). Mas nem por isso inexistente. Abjeto, pode até ser por muitos considerado, mas materializável, importante. Dentre tantos discursos negadores do desejo de um corpo por outro igual, uma vez que a lógica estabelecida sempre fora a do endereçamento de um corpo pelo seu diferente, encontra o pensamento pitagórico que, segundo Eco:

Para os primeiros pitagóricos a harmonia consistia, além da oposição entre par e ímpar, naquela entre limitado e ilimitado, unidade e multiplicidade, direita e esquerda, masculino e feminino, quadrado e retângulo, reta e curva e assim por diante, mas tudo leva a crer que para Pitágoras e seus

discípulos imediatos, na oposição de dois contrários, só um deles representa a perfeição: o ímpar, a reta, o quadrado são bons e belos, as realidades opostas representam o erro, o mal e a desarmonia. (2007, p. 72.)

O corpo feminino cujo endereçamento do desejo afetivo e sexual se volta para o corpo igual, contrariando a lógica machista e heterossexual compulsória<sup>8</sup> (RICH, 2012), é anunciado por Cida Pedrosa de modo espontâneo como a diversidade de gênero e sexual é vista hoje, salvo pelos olhares conservadores que, socialmente, ainda consiste em grande parte da população brasileira. Mas em se tratando de direitos, de garantia de ser e de estar no mundo, da felicidade das pessoas, o poema satisfaz neste sentido. Ele é construído a partir dessa imagem abjeta, a do corpo lesbiano, todavia, diferentemente do discurso conservador, tradicional, a abjeção, aqui, assim como o termo *queer*<sup>9</sup> é politicamente positivado. O abjeto, longe de se tornar escória, de ser escondido, de não vir à tona, é tornado público, exibido, transita pelos espaços públicos. O corpo abjeto, então, encontra guarida interpretativa também na filosofia clássica, mas na contramão do pensamento pitagórico que veria os iguais em desarmonia e como imagem do feio.

É a visão de Heráclito, também vista aqui a partir de Eco (2007, p. 72), quando diz que para o filósofo referido a “harmonia não é ausência, mas equilíbrio de contraste”. Logo, pelas lentes culturais de hoje, ao ler o poema “angélica”, pode-se dizer que, à luz desse raciocínio, o pensamento, pessoas e práticas diversas habitam as sociedades de hoje e nem por isso encontramos o caos e a desarmonia no corpo social, na cultura. Quando os contrários conseguem conviver em respeito, todos com direito à vida e à felicidade, a harmonia se faz presente. Feio é/era, por assim dizer, o pensamento que enxergava a vida em sociedade, especificamente em se tratando dos corpos materializados das pessoas, sintonizados ou harmônicos numa relação assimétrica, *one way*. Isto é, a unilateralidade das relações se dava apenas em favor do masculino. Neste caso, do masculino heterossexual,

---

8 Segundo Rich, heterossexualidade compulsória é uma dinâmica discursiva e cultural que exige de todos os membros sociais a repetição de uma prática de gênero e sexual fundada em tradições que encontram respaldo na ciência, no jurídico, na medicina, na religião. Trata-se da assimilação e reiteração psíquica e material de o sujeito, pelo nascimento, organizar sua mente e vida na razão do um (macho e fêmea) para o diferente (fêmea e macho, respectivamente), tornando abjeta a relação estabelecida na desproporção entre os iguais (macho e macho, fêmea e fêmea).

9 O termo *queer*, em língua inglesa, passa de um insulto e de valor pejorativo (bicha, viado) a um valor político, como pode-se ver no título de um romance de Valdeck de Jesus, *Sim, sou gay, e daí?* (2012), que traduz o teor político e produtivo do termo hoje.

porque até mesmo as masculinidades não hegemônicas<sup>10</sup> (CONNELL; PEARSE, 2015), não heterossexuais, eram rechaçadas pelo corpo social.

Em outro poema do mesmo livro, relacionado à mesma matéria do corpo feminino cujo desejo afetivo-sexual é endereçado a uma igual, encontramos a reiteração do tema enquanto valor positivo. Trata-se do poema “xênia”. Nele, a autora constrói o texto narrado por uma voz feminina que fala do corpo de mulher lesbiana. Se em “angélica” havia o pênis de plástico ou uma prótese, no dizer de Preciado (2014), apesar de as genitálias serem também “objetos de encaixe” (p. 17), segundo a voz que fala; aqui é dito que xênia “sempre gostou de mulher” e, posteriormente, “xênia continua gostando de mulher/ e agora/ escolhe qual gata agasalhar/ por entre as coxas” (PEDROSA, 2009, p. 73).

O corpo lesbiano, nesse sentido, adquire uma importância materializável, inteligível, harmônica quando pensado na proporção social e cultural do respeito mútuo, da existência do diverso para compor o equilíbrio de gênero, sexual. Preciado (2014) encontra na abjeção lésbica motivação política e ideológica para discutir fronteiras de gênero e diversidade sexual em sociedades em cujas estruturas ainda são encontrados resquícios de uma lógica perversa de interpretação do corpo feminino. Nesse sentido, pode-se falar que, ancoradas num mesmo espírito de época, as autoras aqui lidas e os estudiosos trazidos à tona para fundamentar a minha ideia em desenvolvimento tomam a matéria corpo como base de sustentação de suas reflexões. Mas não qualquer corpo: trata-se do corpo feminino exercendo vários papéis sociais nas culturas em que se encontram.

Ao refletir sobre a noção de abjeto, relacionada ao corpo, Kristeva (1980) entabula uma discussão de ordem psicanalítica, conduzindo a questão para o rechaço do feio, a negação do sujo, seja este relacionado à moral ou às excrecências. Metaforicamente, o abjeto, segundo a teórica, não se configura unicamente enquanto matéria a ser expulsa (como o vômito, as fezes), mas a expulsão dessas excrecências favorece, de certo modo, outra reflexão, a centrada na existência da matéria abjetável enquanto parte do sujeito que lança fora o “imprestável”. Ao expulsar, ao se limpar pelo lançar fora os dejetos, estes acabam sendo incorporados à consciência reflexiva do sujeito que, por ora, ou esquece essa matéria que adquire valor na formulação subjetiva do ser ou convive pacificamente com essa noção sem prejuízo para a existência.

---

10 Connell e Pearse (2015) chamam masculinidade hegemônica aquela que agrupa em seu conjunto homens brancos, estudados, de origem nobre ou endinheirada, cristãos e heterossexuais. São esses que dominam as estruturas de poder. As demais masculinidades são rechaçadas (homens negros, pobres, analfabetos, não cristãos, não heterossexuais).

Sousa e Ferreira (2010), quando discutem na arte moderna a abjeção de que fala Kristeva (1980), assim se posicionam:

Kristeva (1988) vê na abjeção um modo que provoca, na arte contemporânea, profundas mudanças, quando esta se refere à utilização do corpo como matéria e suporte de investigação. O abjeto testa os limites da sublimação e afirma que o papel do artista não é sublimá-lo, mas sim investigar, explorar, sondar a ordem social em crise. (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 83.)

É nessa perspectiva, a da sondagem, da especulação, da exploração da matéria abjeta, que o corpo feminino negro, o corpo lesbiano, ou tão somente o corpo feminino, foi rechaçado secularmente por ter sido associado a mazelas espirituais dentro da perspectiva cristã de interpretar o mundo. O que as autoras Luiza Romão e Cida Pedrosa fazem corroborar essa ideia dos estudiosos citados, a de que, enquanto artistas contemporâneas, escritoras de hoje, não sublimam as relações de poder, afeto e sexo existente entre as mulheres de seus poemas em relação aos homens, à sociedade, às iguais. Elas inserem essa discussão (polêmica para muitos) num momento de crise, porque, como afirmou Berman (1986), referindo-se à estruturas e a valores sociais tradicionalmente incorporados no cotidiano das pessoas do Ocidente, “tudo que é sólido desmancha no ar” (título do livro do referido autor). Esse desmanchar, seja paulatino ou abrupto, estabelece uma crise: crise do sujeito, crise de instituições, crise de valores, crise na arte etc.

### **Considerações finais**

Nesse sentido, pelo que foi discutido até o presente momento, é de se dizer afirmativamente que muitas mulheres de hoje estão investindo na problematização do corpo como matéria linguística, como matéria poética. Este artefato biológico e cultural deixa de ser explorado por vozes masculinas que o alocaram em lugares ou espaços menores, inferiores (ou por vozes femininas que reiteraram o prestígio masculinista em detrimento de si) e passa a ser elevado a uma potência afirmativa, empoderada através da escrita de mulheres compromissadas com as questões políticas e ideológicas relacionadas aos corpos de si. Aqui nos centramos na poesia de Luiza Romão e Cida Pedrosa, mas não se pode deixar de falar de outras escritoras que seguiram o mesmo itinerário, a exemplo de Helena Parente Cunha (*Corpo no cerco*), Hilda Hilst (*Bufólicas*), Angélica Freitas (*O útero é do tamanho de um punho*), Fernanda Young (*Dores de amor romântico*), Paula Ziegler (*Poesia quase erótica*) entre tantas.

Como discussão final sobre corpos que importam, há muito ainda a ser debatido nas frentes sociais e culturais sobre os modos de pensar o corpo feminino nos dias de hoje, quando mentes democráticas convivem em contínuo conflito com mentes conservadoras. Estas não respeitam o direito mútuo, a coexistência da diversidade. Quando pessoas aderem ao modo democrático de viver em sociedade, sobretudo, vivendo a alteridade, possibilita-se a construção de ideias afirmativas, como as das escritoras aqui relacionadas, que intervêm politicamente sobre o corpo como matéria poética. Dessa forma, não só a política, a filosofia, a teoria refletem sobre essa matéria. A poesia dá importância ao que já é por si só importante: a vida, o corpo feminino.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Tomaz. “A história feminina do Brasil em ‘Sangria’, de Luiza Romão”. *Revista Fórum*, Santos, 22 dez. 2017. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/colunistas/historia-feminina-do-brasil-em-sangria-de-luiza-romao/>>. Acesso em: 30 maio 2020.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*, v. 2: a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEDASEE, Raimunda. *A violência do universo feminino na visão de Marie-Claire Blais*. Feira de Santana: EdUEFS, 1999.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria H. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alicira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero. Uma perspectiva global: compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo*. 3. ed. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.
- CUNHA, Helena Parente. *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Violência simbólica e estratégia de dominação*. Rio de Janeiro: Da Palavra, 2011.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. A vontade de saber. Trad. Maria T. C. Albuquerque e José A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e José. A. G. Albuquerque. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- JESUS, Valdeck Almeida de. *Sim, sou gay, e daí?* São Paulo: Chiado, 2012.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2014.
- PRINS, Baukji; MEIJER, Irene Costera. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-67, 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- RICH, Adrienne. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. Trad. Carlos G. do Valle. *Bagoas*, João Pessoa, v. 4, n. 5, pp. 17- 44, 2012.
- ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Edição do Autor (Selo do Burro), 2017.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTOS, Lígia Pereira dos. *Mulher e violência: histórias do corpo negado*. Campina Grande: EdUEPB, 2008.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SOUSA, Edson Luiz André de; FERREIRA, Silvia. “Marcas do abjeto na arte contemporânea”. *Tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 42, n. 1, pp. 75-88, 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 8 jun. 2020.
- TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Trad. Francisco Moras. Petrópolis: Vozes, 2010.

# ELAS EDITAM: MULHERES DO LIVRO E DA POESIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Ana Elisa Ribeiro<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Neste artigo, no âmbito dos estudos da edição abordados sob uma perspectiva de gênero, tratamos da questão das mulheres editoras no Brasil, em especial das que editaram livros de poesia, considerando que sejam ainda subnarradas, embora tenham sido relevantes para a história editorial e literária do país. Num corte sincrônico e com base em dados gerados por meio de entrevistas assíncronas, tratamos brevemente de seis casos brasileiros de editoras atuantes no século XXI: Casa Verde, de Laís Chaffe, em Porto Alegre; Relicário, de Maíra Nassif, em Belo Horizonte; NegaLilu, de Larissa Mundim, em Goiânia; Escaleras, de Débora Gil Pantaleão, em João Pessoa; Nosotros, de Lubi Prates, Priscilla Campos e Carla Kinzo, de São Paulo; e Macabéa, de Thayssa Martins, Bianca Garcia e Viviane Marques, no Rio de Janeiro. Estas editoras são apenas parte da miríade de casas editoriais fundadas e conduzidas, hoje, por mulheres, dentro de um espectro de possibilidades entre editoras “independentes”, sendo focalizadas aqui aquelas que dão especial atenção à publicação de poesia em seus catálogos.

**Palavras-chave:** Poesia Brasileira. Publicação de Poesia. Editoras de Poesia. Edição.

## ABSTRACT

Within the scope of the studies of publishing and under a gender approach, in this article we deal with the issue of women publishers in Brazil, especially those who have published poetry books, considering that they are still sub-narrated, although they have been relevant to the Brazilian editorial and literary history. In a synchronous cut and based on data generated through asynchronous interviews, we briefly deal with six

---

1 Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Titular e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens e do Bacharelado em Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: anadigital@gmail.com. Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais e ao pesquisador da edição Sérgio Karam, pela sempre rica e informativa interlocução.

Brazilian cases of publishers in the 21st century: Casa Verde, by Laís Chaffe, in Porto Alegre; Relicário, by Maíra Nassif, in Belo Horizonte; NegaLilu, by Larissa Mundim, in Goiânia; Escaleras, by Débora Gil Pantaleão, in João Pessoa; Nosotros, by Lubi Prates, Priscilla Campos and Carla Kinzo, in São Paulo; and Macabéa, by Thayssa Martins, Bianca Garcia and Viviane Marques, in Rio de Janeiro. These publishers are just part of a myriad of publishing houses founded and run, today, by women, within a spectrum of possibilities among “independent” publishers, with focus here on those who pay special attention to the publication of poetry in their catalogs.

**Keywords:** Brazilian Poetry. Poetry Publishing. Poetry Publishers. Publishing.

#### **Algumas considerações contextuais sobre o tema**

A história da edição de livros no Brasil está contada em algumas publicações dedicadas ao tema, de maneira mais ou menos extensa e abrangente, e em muitos livros e artigos, de maneira esparsa. Talvez, entre elas, a que mais se tenha transformado em referência seja *O livro no Brasil*, de Laurence Hallewell (2005), em que o autor organiza nossa história de casas editoriais e editores por capítulos nominais, tais como José Olympio ou Paula Brito, até meados do século XX, quando passa a narrar, brevemente, operações editoriais por regiões do país, citando apenas ligeiramente alguns casos que aqui nos interessam de perto: o das *mulheres que editam livros*. Nesse sentido, Hallewell não se detém nas histórias de editoras (mulheres), menos ainda em algum gênero literário específico, embora mencione, aqui e ali, as publicações relevantes de cada casa ou editor abordado.

Por essa razão, e mesmo amparadas na agenda apontada por Sapiro (2016) — a importância dos estudos literários e editoriais sob uma perspectiva de gênero —, parece-nos tão interessante jogar outros filtros e outras luzes sobre esta história, de maneira a tornar visíveis iniciativas e empreendimentos que custaram e custam muita energia às suas protagonistas, que, sabemos, nos exigem o esforço, metodológico e epistemológico, de “desapagá-las”, quando foram apagadas, ou mesmo de narrar as ainda inenarradas. Outra razão que nos move é a percepção da inegável importância dos catálogos das editoras fundadas e dirigidas por essas mulheres, o que tem impacto sobre a leitura e o desenvolvimento do pensamento em determinados campos do saber.



Neste ensaio, trataremos de *mulheres que editaram e editam poesia* no Brasil, do final do século XX aos dias de hoje. Obviamente, não se trata de um levantamento exaustivo e suficiente. Sua insuficiência reside, principalmente, no fato de que esta breve história lacunar é mais presente do que passada, isto é, captura uma história que ainda se move e progride, a olhos vistos. As casas editoras de poesia continuam sendo criadas, fundadas e tocadas por mulheres, cada vez mais, a despeito de sua relativa invisibilidade, em parte pavimentada pela falta de uma narrativa mais vibrante sobre suas antecessoras, sem dúvida mais escassas e bem menos evidenciadas pela narrativa hegemônica em história do livro e da edição no Brasil.

O foco aqui é a *edição de poesia por mulheres*, gênero literário cujas especificidades são frequentemente tratadas em manuais e compêndios. A despeito da importância deste gênero para a literatura e para a historiografia literária nacional, a sua edição pode surgir de maneira um tanto anedótica nas histórias de poetisas, quando ficamos sabendo que certo/a autor/a iniciou sua consagrada carreira literária se autopublicando ou abusando dos conhecimentos gráficos de amigos.

Até o final do século XX, de fato, publicar poesia dependia de mais esforços do que depende hoje, do ponto de vista das tecnologias e dos canais de divulgação. Com muito mais dificuldade, era preciso pagar pela edição em tipografia ou ser avaliado e aprovado por um editor de renome. E essa dificuldade é justamente a propulsora de muitas iniciativas editoriais. Ainda que o grande desejo de um/a poeta pudesse ser publicar um livro, é fundamental considerar que os caminhos da poesia são variados e passam, notadamente, pela publicação de esparsos em jornais e revistas, desde sempre.

Se considerarmos, então, esses suportes periódicos, menos duráveis e de custo mais baixo, vamos encontrar mulheres ocupando a função de editoras (fundadoras e dirigentes) pelo menos desde o século XIX, quando a imprensa passa a ser permitida no Brasil, isto é, como sabemos, no alvorecer do Oitocentos. Constância Lima Duarte (2016), em seu dicionário ilustrado, recolhe 143 jornais femininos e feministas, dos quais 36 são dirigidos por mulheres, que ali publicavam textos de variada natureza, entre os quais poemas, de autoria feminina inclusive. Embora não tenha sido objetivo de Constância Duarte focalizar os jornais literários, é possível encontrar, entre as folhas recolhidas, algumas que davam relevo à literatura. Entre as corajosas editoras de jornais figuravam, por exemplo, Josephina Álvares de Azevedo (irmã ou prima do famoso poeta, não se sabe ao certo) e Francisca Senhorinha da Mota Diniz, duas importantes protagonistas do periodismo nacional.

No século XX, um levantamento menos amplo e mais localizado geograficamente (RIBEIRO; GONÇALVES, 2019) dá conta de poucas mulheres envolvidas na produção das históricas revistas literárias mineiras, e mesmo se considerarmos históricos acontecimentos literários em São Paulo ou no Rio de Janeiro. É preciso escavar para encontrar essas personagens e dar a elas o relevo que merecem em nossa narrativa geral, como é o caso da jovem Lina Tâmega Peixoto, escritora de Cataguases (MG, terra do movimento e da revista *Verde* e de Ronaldo Cagiano, Luiz Ruffato, entre outros), fundadora e editora da revista literária *Meia-Pataca*, periódico que se tornou um marco para a história literária mineira e brasileira.

Também entre as publicações periódicas literárias, quase sempre propulsoras do que depois se passa a chamar de “movimentos”, estão outras formas gráficas, como é o caso das plaquetes (*plaquettes*, brochuras breves e normalmente artesanais) e dos murais, menos comuns em nossa historiografia. Em Belo Horizonte, é preciso dar destaque a Tânia Diniz, poeta e editora do mural poético *Mulheres Emergentes*, fundado em 1989 e conduzido por sua idealizadora até 2020, quando de seu precoce falecimento (RIBEIRO, 2020). Em vários momentos, *Mulheres Emergentes* foi também selo editorial, com o objetivo de publicar livros, em sua maioria antologias de poesia.

A publicação de poesia é, portanto, múltipla e fluida, quando se nota que ela aproveita todas as possibilidades em termos de tecnologias e suportes, talvez mais que outros gêneros literários. Quando se menciona o mimeógrafo, tecnologia mecânica de produção de cópias a baixo custo, é a poesia que se associa a ele, na história do que os manuais denominam “poesia marginal”, também publicada em revistas xerocadas e em livros produzidos precariamente. A poesia está nas experiências com vídeo, com cores, com movimento, com tecnologias digitais da informação e da comunicação e em folhas volantes que se perdem na história. A poesia se materializa nesses suportes frágeis, que durarão menos e aos quais será dada menor importância, mas, ao mesmo tempo, fazem isso com a agilidade e a fluidez que apenas esse gênero consegue ter.

É conveniente aqui tomar o link com a “poesia marginal” para mencionar Heloisa Buarque de Hollanda como editora, em especial editora de poesia, no mínimo em sua histórica atuação na antologia *26 poetas hoje*, publicada em 1976 pela Labor Editorial e, duas décadas depois, em 1998,

pela sua editora Aeroplano<sup>2</sup>. Trata-se de um duplo acontecimento, que deu visibilidade a uma parte dos/as poetas que produziam poesia de mimeógrafo, em especial no Rio de Janeiro, naqueles idos, e posicionou Heloisa tanto como antologista quanto como editora. Estão no elenco daquela obra coletiva, como sabemos, poetas como Francisco Alvim, Chacal e Ana Cristina Cesar, hoje publicados por casas editoriais comerciais e mesmo em obras completas. Diante disso, talvez seja interessante pensar as antologias como estratégia de nascimento de iniciativas editoriais, mas também de antologistas como editores/as, em sua atuação de curadoria e organização, em muitos casos indo além: tratando mesmo da publicação e de seus efeitos

A edição de poesia é, muitas vezes, objetivo específico de algumas casas editoriais que nascem exclusivamente para formar catálogos nesse gênero, sem se desviar disso, até se desfazerem, geralmente por razões financeiras ou pela morte de sua/seu fundadora/or. As histórias de algumas dessas editoras de poesia estão contadas em obras como a de Patrícia Fonseca e Sônia Queiroz (2011), em Minas Gerais, ou o livro de Gisela Creni (2013), que, ao focalizar a edição artesanal, termina por se encontrar com os livros de poesia e os poetas contemplados por essas possibilidades, geralmente de vida curta. Entre tais iniciativas, por exemplo, estão as Edições Hipocampo, de Geir Campos e Thiago de Mello, que compuseram, desde os anos 1950, um catálogo relevante e relativamente breve de livros de poesia brasileira, entre os quais figurou um volume da poeta-editora Lina Tâmega Peixoto, nos anos 1970. É de notar, no entanto, que as sete histórias editoriais reunidas por Creni (2013) têm evidente protagonismo masculino. Em Matarelli e Queiroz (2009), assim como em Santana-Gomes et al. (2015), encontramos o depoimento de Maria Mazarello Rodrigues, fundadora e editora da longeva Mazza Edições, em Belo Horizonte, conhecida pela publicação especialmente de obras de autoria negra, desde

---

2 A Editora Aeroplano foi uma iniciativa de Heloisa Buarque de Hollanda nos anos 1990. Nada consta sobre a história dessa casa editorial na Wikipédia, quando acessada em 28 de junho de 2020. No livro *Onde é que eu estou?*, pela Bazar do Tempo (2019), em homenagem aos seus 80 anos, ela diz, sobre a edição e a editora, quando perguntada se sempre estrutura uma metodologia para tudo o que faz: “Claro que estruturo! Na minha editora [Aeroplano], por exemplo, cada livro tinha um conceito que determinava a escolha do designer, da estrutura gráfica, das estratégias de divulgação etc. Editorialmente, cada livro que faço é proposição autoral. É a única atividade que larguei (e foram muitas) que me dá saudades. Sou viúva da Aeroplano até hoje” (HOLLANDA, 2019, p. 24). Bem, importa saber que *26 poetas hoje* foi lançado primeiro pela Labor Editorial, uma multinacional espanhola que acabava de chegar ao Rio de Janeiro, nos anos 1970, e queria lançar uma obra de impacto. Como Heloisa pesquisava e pensava sobre a poesia do momento, foi convidada a produzir a antologia, no que foi auxiliada pelos poetas Chico Alvim e Cacaso (idem, 1998). Mesmo sob protesto, com o tempo, essa antologia se firmou como um dos livros importantes sobre poesia contemporânea, alçando muitos/as poetas à cena mais ampla da literatura brasileira.

1981. Segundo Mazza (não é casual essa homonímia entre a mulher e a casa), foi a poesia que sustentou os vários primeiros anos de sua editora, uma vez que eram sempre os/as poetas que estavam dispostos a contribuir com os custos de seus livros. Ela, segundo diz, deve muito de sua história à edição de poesia brasileira, e em seu catálogo figuram autores hoje muito representativos, como Edimilson de Almeida Pereira.

Onde estão, portanto, as mulheres que editam poesia? Já nos fazemos, há alguns anos, a pergunta mais genérica: onde estão as mulheres que editam? Mas aqui vamos nos deter na edição de poesia, segmento dos mais prolíficos, embora nem sempre dos mais prestigiosos ou lucrativos, segundo dizem. Às mulheres que editavam poesia podem ter ocorrido várias coisas, entre elas o apagamento, isto é, a omissão de seus nomes e de suas histórias, que dependem, hoje, de profundos mergulhos em arquivos e acervos literários, em hemerotecas ou na leitura atenta de histórias editoriais mais amplas. Também pode ter ocorrido que essas mulheres jamais tivessem conseguido existir, apesar de suas ideias e vontades, pelo simples fato de que não poderiam ocupar essa posição, excessivamente pública e geralmente prestigiosa, em uma sociedade patriarcal. Se existiram, no entanto, essas mulheres podem ter, como merecem, suas histórias estudadas e narradas, o que, no mínimo, cobre lacunas de nossa história editorial mais ampla.

No Brasil, as mulheres editoras de livros são ainda mais raras do que as editoras de periódicos. Obviamente, as condições para a existência e a permanência de uma editora são ainda mais difíceis do que para a criação de um jornal. Ao tempo dos importantes e reconhecidos editores das grandes casas brasileiras, onde estavam seus pares femininos, as editoras de livros literários? É de fundamental importância atentar para o fato de que não se trata, aqui, da edição genérica. Em trabalhos anteriores, foi possível abordar histórias de sucesso empreendidas por mulheres como Ivana Jinkings, da Boitempo Editorial (RIBEIRO, 2019), ou Zahidé Muzart, da Editora Mulheres (RIBEIRO; KARAM, 2020), reconhecidas editoras de livros, publicando, respectivamente, obras de esquerda e femininas/feministas, ao menos no início de suas empresas. Com o tempo, em ambos os casos, o catálogo e as coleções foram se expandindo. A Boitempo Editorial se transformou em uma casa longeva e respeitada; enquanto a Editora Mulheres perdeu fôlego com a morte de sua líder mais ativa, a professora Muzart.

Vamos tratar aqui da edição de poesia por mulheres, conforme já declarado, segmento peculiar no campo mais amplo da edição e por várias razões, dentre as quais: a ideia de que seja um gênero literário de mais difícil escoamento, comercialização e ao qual esteja mais associado um “ganho” simbólico do que financeiro; a noção de que, a despeito do item

anterior, seja um gênero muito popular, podendo ser também o gênero de acesso de muitos e muitas escritores/as ao universo editorial e à vida literária. Até os dias que correm, a produção de livros de poesia tem relação, menor e mais distante, com a autopublicação, com a publicação financiada pelos/as autores/as, com a produção em baixas tiragens ou com os fluxos quase indecifráveis das redes intelectuais e de contato. Editar, hoje, em condições tecnológicas menos caras e mais horizontais, parece uma boa resposta à relativa dificuldade de encontrar espaço em grandes editoras. E é por esta razão, principalmente, que muitas editoras (mulheres) criam seus espaços, num empreendimento tão sério quanto aventureiro, como elas mesmas sabem. Em muitos casos, as casas publicadoras de poesia são pequenas, resultado da diligência de uma mulher ou um coletivo delas, que deseja a inserção de poetisas na grande coleção da poesia contemporânea, não raro incluindo elas mesmas como autoras. A autopublicação é, em muitíssimos casos, a saída inicial das pessoas que fundam suas editoras, passando, depois, à publicação de outros/as poetisas. Essa é uma narrativa comum a autores e autoras, mesmo que depois eles e elas abandonem essa dupla atuação e se tornem exclusivamente editores/as.

No Brasil, depois de figuras como Maria Mazarello Rodrigues e Heloisa Buarque de Hollanda, para citar aquelas que publicaram poesia com ênfase, nos anos 1990, e ainda após antecessoras do peso de Zahidé Muzart (Editora Mulheres, em Florianópolis), Rose Marie Muraro (Rosa dos Tempos, no Rio de Janeiro) ou Ivana Jinkings (Boitempo, em São Paulo), além de Annette Baldi (Projeto, em Porto Alegre) e Rejane Dias (Autêntica, em Belo Horizonte), para mencionar apenas algumas das mulheres que publicam livros, em nossa cena mais ampla, sem necessariamente publicar poesia, podemos visualizar, nos dias de hoje, o surgimento ruidoso e vigoroso de inúmeras, talvez incontáveis e incontornáveis, casas editoriais dirigidas por jovens mulheres, em larga medida a fim de publicar poesia e, em alguns casos, apenas autorias femininas. Nem sempre tais iniciativas nascem diretamente fecundadas pelo conhecimento de suas predecessoras, mas certamente aproveitam a fertilidade de um contexto social e tecnológico muito mais propício às atividades editoriais fundadas e conduzidas por mãos femininas.

### **Seis editoras de poesia, hoje**

Os casos de que trataremos a seguir são apenas parte pequeníssima da miríade de editoras e possibilidades hoje em atuação no Brasil, em várias regiões do mapa. As condições econômicas, sociais e tecnológicas do século XXI trouxeram mudanças consideráveis ao cenário da edição de livros, em especial abrindo espaço para uma profusão de pequenas casas

editoriais, que trabalham incansavelmente, formando catálogos que diversificam a oferta literária, em vários países. Entre as mudanças que apontamos como sociais, certamente está a consciência das mulheres sobre sua possível e necessária participação no espaço público, também por meio da produção editorial. Diante disso, de pelo menos dez anos para cá, acompanhar a quantidade de editoras dirigidas *por* e *às* mulheres é tarefa fugidia, se não impossível. Em Fonseca e Queiroz (2011), atribui-se às ondas feministas pós-1970 uma consciência mais ampla das mulheres sobre sua participação no meio literário, que estendemos aqui ao editorial. Com as mudanças tecnológicas das três décadas mais recentes, elas então proliferaram e suas casas publicadoras, em especial dos anos 2000 para cá. Não é coincidência que editoras fundadas e dirigidas por mulheres surjam em várias partes do mundo, inclusive em países europeus, como a Espanha, dos anos 1960 em diante (FERNÁNDEZ, 2017).

A fim de identificar e narrar minimamente cada uma das histórias aqui focalizadas, contatamos suas editoras-fundadoras e enviamos um breve questionário, a que elas responderam, muito gentilmente, por e-mail. Escolhemos, então, a ordem cronológica de fundação das casas editoriais aqui presentes para dar organização a estas bravas — e breves — histórias de edição em poesia.

### *Casa Verde e Laís Chaffe*



Os primeiros livros publicados pela Casa Verde<sup>3</sup>, de Porto Alegre, saíram em 2005, embora o trabalho efetivo tivesse começado no ano anterior. No grupo de editores estava Laís Chaffe, idealizadora do projeto, que convidou várias pessoas que deveriam promover debates sobre os próprios textos e unir esforços para bancar os projetos de livro, com “independência criativa”, “sem depender do aval de editoras”, sem a submissão às regras impostas por outros e sem grandes demoras.

O primeiro volume da Casa Verde foi a coletânea de contos intitulada *Fatais*, produzida por diversos/as escritores/as, grupo que não se manteve

---

3 <http://www.casaverde.art.br/>

por todo o tempo. Em sua primeira formação, a editora era composta por nomes como Caco Belmonte, Christina Dias, Filipe Bertolini, Flávio Ilha, Luciana Veiga, Luiz Paulo Faccioli, Marcelo Spalding e Laís Chaffe. O grupo idealizou, organizou e editou a coletânea inaugural da Casa Verde, a despeito de saber que contos são comercialmente mais difíceis, além de elegerem como tema do livro a morte. O processo de edição teve início com o debate, ao longo de meses, sobre a obra. A ideia era que todos/as, com suas experiências em oficinas literárias, auxiliassem na leitura e na crítica dos textos. Diz Laís Chaffe:

Com a Casa Verde, procuramos unir autonomia e, ao mesmo tempo, evitar o risco de publicar com pressa, sem crítica nem autocrítica, simplesmente por sermos os donos da bola. Claro que nada disso seria garantia de qualidade, muito menos de não errarmos, mas é certo que o resultado foi positivo para os textos e para nosso crescimento.

De 2005 a 2009, dez livros compuseram o catálogo da editora. Com o escasseamento dos encontros do grupo e a mudança de interesses, de comum acordo, a sociedade foi desfeita e Laís deu continuidade à Casa Verde. Em 2020, a editora tem cerca de quarenta livros em catálogo, entre impressos e digitais. A ideia original se mantém de pé, segundo sua fundadora: “A editora surgiu como um meio e não como um fim, não como um negócio”. O ritmo de publicações segue lento, dentro das possibilidades e das conciliações de Laís Chaffe, que também atua no setor audiovisual. Como o objetivo principal não era e não é “ganhar dinheiro”, pergunta a editora: “Qual seria o sentido de transformar um projeto que nasce de um desejo de autonomia em uma empresa refém de critérios mercadológicos, em um empecilho à livre criação?”.

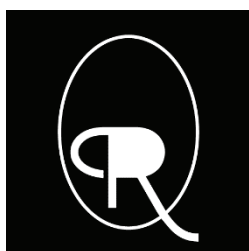
Com essa diretriz clara, era de esperar que a Casa Verde desse especial atenção à publicação de poesia. O gênero é uma prioridade na casa, juntamente com o que Laís chama de “narrativas breves”, tais como minicontos, textos que “vendem pouquíssimo e, conseqüentemente, têm pouca acolhida pelas editoras comerciais”. Em razão disso, foram criadas as séries Lilliput (minicontos e outras formas breves) e Cidade Poema (poesia), cada uma das quais com nove volumes (até 2020).

Laís Chaffe confirma a dificuldade de vender poesia e recuperar o investimento feito nos livros, no entanto, a Casa Verde existe justamente para enfrentar essa adversidade. Segundo a editora, em termos de processo editorial, a poesia exige mais cuidado e atenção:

... poetas costumam reinventar a linguagem, subverter o senso comum, criar palavras. O que parece um erro pode ser proposital, mas também pode ser um tropeço de digitação, um engano, algo não intencional. A comunicação entre editora e poetas tem de ser constante, é uma relação que exige ainda mais respeito e delicadeza do que as demais.

Se é possível, portanto, apontar um espaço da edição em que as dificuldades sejam justamente o motor que movimenta os projetos, tal espaço é a edição de poesia. E Laís Chaffe não está sozinha em sua missão. Quando perguntada sobre suas colegas de segmento, ela menciona as editoras gaúchas Eliane Marques, da Escola de Poesia<sup>4</sup>; Fernanda Bastos, da Figura de Linguagem<sup>5</sup>; e Clô Barcelos, da Libretos<sup>6</sup>, todas iniciativas que contam com livros de poesia em seus catálogos.

### *Relicário e Maíra Nassif*



Maíra Nassif é a editora por trás do selo Relicário Edições<sup>7</sup>, oficialmente fundado em fevereiro de 2013 e hoje já com 87 títulos em catálogo. O livro inaugural, lançado em setembro do mesmo ano, foi *Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze*, de Fernando Tórres Pacheco, uma obra de caráter acadêmico. O catálogo, no entanto, nascia com dois objetivos, materializados em duas linhas editoriais: publicações teóricas e acadêmicas e literatura. Já à época, o plano de Maíra Nassif era publicar romance, poesia, dramaturgia e ensaio. Passados sete anos, a poesia é prevalente entre as publicações, inclusive acumulando prêmios. A fundadora e editora da Relicário reconhece dar mais atenção à publicação de versos, tanto em razão de um gosto pessoal quanto pela “observação de que há um público fiel de poesia que tem consumido edições de poesia com entusiasmo”. Participante contumaz de feiras de publicações

4 <https://www.facebook.com/escoladepoesia>

5 <http://www.editorafiguradelinguagem.com>

6 <http://www.libretos.com.br>

7 <https://www.relicarioedicoes.com/>



independentes, Maíra aponta ainda que “A cena de poesia contemporânea brasileira é uma cena leitora”, o que se evidencia nesses eventos, em que ela vende parte de seu estoque.

Entre as editoras dirigidas por mulheres e que publicam poesia, hoje, em nosso país, Maíra menciona: a Chão da Feira, em Belo Horizonte e São Paulo; Raquel Menezes e a Oficina Raquel, no Rio de Janeiro; Ana Cecília Impellizzeri Martins e a Bazar do Tempo, também no Rio; Natalia Agra e a Corsário-Satã, em São Paulo.

Sobre o trabalho de edição, propriamente, Maíra Nassif considera mais difícil tratar dos textos poéticos do que da prosa. A editora é formada em filosofia e, ao contrário de muitas editoras, não é poeta, o que não a impede de, efetivamente, ler e editar os livros que gesta e publica. Maíra Nassif é herdeira de uma tradição que encontra raros/as pares no mundo editorial contemporâneo, uma vez que evita a posição de *publisher* e assume o papel de editora “tradicional”, lendo, comentando e revisando seus originais, mesmo se forem de poesia. Nesse sentido é que ela declara mais “dificuldade”:

Como editora me sinto mais tímida e constrangida em propor mudanças em versos do que em construções em prosa. Tenho a impressão de que os poetas são mais apegados aos versos e às soluções encontradas do que os prosadores. Isso me faz sentir que estou adentrando e interferindo em um espaço muito privado e até, digamos, “sagrado”, o que dificulta para mim o trânsito e a reconfiguração do que está dado.

Em Ribeiro (2019), já havíamos detalhado aspectos do funcionamento das Edições Relicário, inclusive em contraponto com a Chão da Feira, coletivo feminino de edição de livros e da revista *Gratuita*.

### *Nega Lilu e Larissa Mundim*



Larissa Mundim é a fundadora e editora da Nega Lilu<sup>8</sup>, que atua em Goiânia desde 2013, tendo como gesto inaugural um livro da própria Larissa. Ao não encontrar oportunidade de publicação para seu primeiro romance, *Sem palavras*, a escritora tornou-se, então, editora, dando resposta

---

8 <http://negalilu.com.br/>

independente ao desinteresse de grandes casas comerciais, para as quais, em geral, outras partes do país são um ponto cego. Larissa captou recurso público, por meio da Lei Goyazes de Incentivo à Cultura, reuniu os melhores profissionais que conhecia, criou métodos de trabalho e aprendeu a fazer livros. O nascimento da editora, portanto, ocorreu simultaneamente ao da escritora Larissa Mundim, em sua ativa casa Nega Lilu. Com o domínio dos processos de edição, ela passou a publicar outros/as autores/as de Goiás, “com alta qualidade criativa e planos de circular nossos livros mais amplamente Brasil afora”. Em 2020, a editora tem 28 títulos em catálogo, entre impressos e eletrônicos, além de atuar por meio de selos: Pantheon, Eclea, Tuci, Ç3 e Naduk.

Larissa considera que, como editora, dá atenção especial à produção dos livros, sejam eles de que gênero literário forem. “A Nega Lilu Editora começou a publicar poesia porque Goiás é terra de poetas”, afirma, lembrando que os livros de poesia foram os que chegaram com mais força, desde o começo das atividades da editora, em especial os de autoria de mulheres e jovens iniciantes. Alguns desses poetas chegaram à Nega Lilu por meio do processo seletivo organizado pela casa, a cada dois anos, quando a ideia é compor antologias de poesia e prosa. Para isso, foi criada a coleção “e/ou”, cujo público-alvo são os/as autores/as inéditos ou recém-editados. Segundo Larissa, nesses processos fica evidente a proporção maior de submissão de poemas, em detrimento de crônicas ou contos. Essa verve poética é atribuída, então, à precedência de poetas consagrados como Cora Coralina e Pio Vargas, mas também à profusão de saraus e *slams* que também ocorrem na capital goiana.

Quanto à rede intelectual contemporânea da qual Larissa e sua Nega Lilu fazem parte, a editora menciona outras casas conduzidas por mulheres, tais como: Tatiana Nascimento (Padê Editorial – DF), Ana Rocha (Polvinho – MG), Silvia Nastari (Quelônio – SP), Carla Kinzo, Lubi Prates e Priscilla Campos (Nosotros – SP), Natalia Cristina Aniceto (Avá Editora Artesanal – DF). Em todos os casos, a publicação de poesia contemporânea é um dos eixos, em especial a de autoras.

Sobre a experiência de publicar poesia e prosa, Larissa Mundim aponta a dedicação especial ao livro como objeto, uma das finalidades da editora que comanda. Em todo caso, considera a publicação de prosa menos complexa e de menor grau de subjetividade nos projetos editoriais.

Da forma como trabalhamos na Nega Lilu, publicar poesia envolve compreensão da poética proposta por cada autor/autora. Como são escritores contemporâneos muitos trazem experimentações de linguagem e estética

“diferentonas” em seus poemas. Então, torna-se fundamental a compreensão da proposta artística por toda a equipe. Por exemplo, rupturas com estruturas formais, de maneira geral, afetam o trabalho de edição de texto e de revisão. Por sua vez, o design gráfico não alcança resultados consistentes se considerar apenas temáticas presentes no livro, sem envolvimento com outras variáveis que compõem o texto: arquitetura, ritmo, sinestesia etc. Neste sentido, aumenta a importância da coordenação editorial, função mediadora dos profissionais envolvidos com o projeto, também responsável pela relação com o autor/autora.

A compreensão das tarefas da edição e de sua regência é, hoje, completamente incorporada e tem efeitos sobre os livros produzidos pela Nega Lilu, o que mostra que a diligência inicial de Larissa Mundim num universo que pouco conhecia e de que não era profissional teve como resultado a criação não apenas de um selo para publicação de livros que insistiam em existir, mas a importante emergência de uma enunciativa firme e visível no espectro cultural goiano e brasileiro.

### *Escaleras e Débora Gil Pantaleão*



E D I T O R A  
**escaleras**

A editora Escaleras<sup>9</sup> foi fundada em 2017 e é dirigida pela poeta Débora Gil Pantaleão, na cidade de João Pessoa, Paraíba. A “fundação” de uma editora costuma coincidir com o gesto inaugural e performativo de publicar um primeiro livro. Neste caso, curiosamente, a aventura contou com o lançamento do selo durante um grande evento ligado às mulheres, o Mulherio das Letras, em João Pessoa, em 2017. Com o atraso da chegada dos primeiros livros, a Escaleras se lançou como ideia e, mais adiante, pôs à disposição os dois primeiros títulos de poesia da própria Débora (*Nem uma vez uma voz humana* e *Vão remédio para tanta mágoa*) e uma coletânea de contos da escritora Maria Valéria Rezende (*Histórias nada sérias*).

---

9 <http://www.editoraesaleras.com>

Em parceria com Ícaro Medeiros, criador da marca e primeiro capista, o objetivo da Escaleras era — e ainda é — a publicação de obras de autoria feminina, principalmente estreantes. Embora não julgue que a editora dá ênfase à publicação de poesia, Débora Gil Pantaleão afirma que a maioria dos originais que chegam são desse gênero literário. Atualmente, a editora busca autoras e autores de prosa — romances, em especial —, a fim de equilibrar o catálogo, que disponibiliza 28 títulos (com outros quatro no prelo).

Segundo Débora, o contexto paraibano é prolífico em poetisas, embora esse seja um gênero de mais difícil comercialização, segundo ela julga, após a experiência com a Escaleras. Ao citar outras colegas de edição, é a escritora Jarid Arraes que surge, com uma iniciativa editorial também voltada à autoria feminina, o selo Ferina.

### *Nosotros e Carla Kinzo, Lubi Prates e Priscilla Campos*

no  
so  
tros

Nosotros<sup>10</sup> é o nome de um selo fundado em 2016 por Lubi Prates, Carla Kinzo, Priscilla Campos, Julia Bicalho Mendes e Stefanni Marion. Mais adiante, apenas as três primeiras fundadoras mantiveram a editora, cujo objetivo é publicar poetisas latino-americanas no Brasil, a partir de extensa pesquisa, editando livros bilíngues. Enquanto esse projeto não ganhava corpo, a Nosotros concentrou seus esforços na publicação da antologia *Golpe*. O mote foi o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, e a antologia se tornou o livro inaugural do selo. Com o passar do tempo, a editora publicou obras de poetisas brasileiros/as, além das escritoras argentinas Jimena Arnolfi e Nurit Kasztelan, em plaquetes nas duas línguas — português e espanhol — e lançamentos nos dois países.

Nosotros e suas editoras afirmam dar especial atenção à publicação de poesia. São leitoras contumazes de poesia e publicaram livros de autoria

---

10 <https://pt-br.facebook.com/nosotroseditorial/>

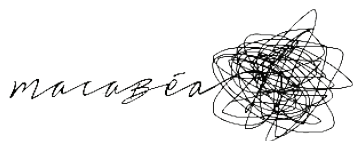
majoritariamente feminina, o que, segundo Carla, Lubi e Priscilla, não foi intencional. De acordo com as fundadoras, “a editora acaba refletindo um pouco de nós”. Nosotros também faz planos de publicar dramaturgia e está aberta a outras possibilidades.

O catálogo da editora conta, em 2020, com quinze títulos, sendo o primeiro a já mencionada antologia *Golpe*, e essa talvez seja a estratégia de que muitas editoras pequenas ou “independentes” se valem para reunir, a um só tempo, capital simbólico e financeiro, uma vez que muitos/as autores/as participam, ajudam a divulgar e a vender uma obra com essa característica, dando oportunidade à continuidade e à sustentação, ao menos temporária, do selo.

Quando tratamos das redes intelectuais dessas editoras, Carla Kinzo, Lubi Prates e Priscilla Campos mencionam outras iniciativas, também contemporâneas, conduzidas por mulheres e que dão especial atenção à publicação de poesia. Entre elas estão a editora Chão da Feira, que atua entre Belo Horizonte e São Paulo e é dirigida por Maria Carolina Fenati, Júlia de Carvalho Hansen e Luísa Rabello; a Luna Parque, do Rio de Janeiro, pela poeta Marília Garcia e colaboradores; a Relicário, de Maíra Nassif; a Ubu, por Florencia Ferrari e Elaine Ramos (e várias colaboradoras); e a Linha a Linha, casa sobre a qual as informações são escassas na internet. Em quase nenhum caso, as editoras se dedicam exclusivamente ao gênero poesia, mas em todos eles esse gênero literário mantém seu lugar de destaque e persistência.

Editoras pequenas como a Nosotros nascem de iniciativas genuinamente literárias, geralmente ligadas aos/às próprios/as poetas. Em larga medida, podem se relacionar à autopublicação, já que servem, em um primeiro momento, à inauguração não apenas do selo, mas da carreira literária de um/a ou mais poetas, tal como ocorreu com a Nega Lilu, aqui tratada. Esse porte pequeno não significa, no entanto, um trabalho silencioso e discreto. Nos dias que correm, editoras como a Nosotros podem fazer barulho, alcançando a mídia *mainstream* e prêmios conhecidos, lado a lado com grupos editoriais grandes e mesmo multinacionais. O tamanho pequeno do selo também favorece, segundo suas fundadoras, que elas sintam menos as oscilações de um mercado que vive em crise, permitindo que elas publiquem o que quiserem, sem grandes abalos.

## *Macabéa e Thayssa Martins, Bianca Garcia e Viviane Marques*



A Macabéa Edições<sup>11</sup> é a mais jovem das iniciativas de edição de poesia. Foi fundada em 2017, como selo de um grupo editorial, mas logo se firmou como iniciativa independente, em 2019. As editoras responsáveis são Bianca Garcia e Thayssa Martins, desde a primeira fase, e, a partir de 2019, com a colaboração de Viviane Marques. O objetivo da Macabéa era, como em tantas outras belas iniciativas, dar voz e espaço às mulheres por meio da publicação, alcançando as premiações, a crítica e as prateleiras das pessoas interessadas, fazendo parte de uma “rede de apoio entre mulheres do mundo literário”. É clara para as editoras a finalidade e a contingência de serem parte de um universo independente intercomunicado, em que se aliam — e precisam aliar — profissionais do livro e autoras.

Em uma fase inicial da editora, ainda ligada a uma instituição de ensino, ela publicou doze títulos, sendo sete de poemas, o que a tornou conhecida como “editora de poesia”. Já na sua fase independente, o primeiro livro da Macabéa foi *Grão*, com poemas de Aline Martins. Na configuração que tem hoje, o selo faz da poesia forte elemento de seu catálogo, que já contava com quatro títulos, entre 2019 e junho de 2020.

Fazendo jus a essa rede de editoras e de mulheres que editam, algumas delas tratadas aqui, Thayssa menciona as congêneres Juliana Travassos, Julya Tavares e Carla Oliveira, da Garupa; Lubi Prates, Carla Kinzo e Priscilla Campos, da Nosotros; Maíra Nassif, da Relicário; Aline Rochedo, da Pachamama; Tatiana Nascimento e Bárbara Esmenia, da Padê; Sabine Mendes Moura, Laura Spíndola e Lidia Orphão, da Editora Nua; Viviane Salles, da Esquina Editorial; e Adriana Azevedo, Aline Miranda e Rezi de Souza, recém-fundadoras da Filipa.

Segundo suas editoras, a Macabéa Edições procura construir seus projetos editoriais juntamente com as autoras dos títulos, atentando para a coerência entre temas e qualidade, fazendo, assim como Maíra Nassif, um trabalho de edição de texto, mesmo em poesia. São atribuições das editoras a curadoria para a formação do catálogo e a organização das obras, numa compreensão clara da edição e da escrita poética como trabalho, atividades profissionais.

---

11 <https://www.macabeaedicoes.com/>

## Então, elas editam

O título deste artigo dialoga com o título de um livro lançado na Colômbia por colegas pesquisadoras que também se interessam por estudar e narrar as histórias das mulheres editoras de seu país (VALENCIA DE LLERAS; MARÍN COLORADO, 2019). O interesse pela atuação das editoras é despertado mais ou menos simultaneamente, em várias partes do planeta (além da Colômbia, Uruguai, Argentina, Chile, México e vários outros países, inclusive com história editorial mais antiga do que a nossa), em relação às mulheres de antes e de hoje. Em diversos países, pesquisadoras e pesquisadores (mas principalmente elas) se ocupam de jogar novas luzes sobre uma atuação que, quando existiu, foi borrada “pelo tempo” (e aqui, o “borrar”, em português, pode também emprestar sentidos à língua espanhola, cujo *borrar* significa “apagar”) e pouco ou nada narrada, a despeito de poder ter sido relevante e ter tido impacto sobre a construção do pensamento e da sociedade. As mulheres que atuam como editoras costumam responder à falta de espaço e de voz de maneira performativa, consciente e, agora, com os meios tecnológicos mais à mão.

Entre as seis editoras aqui brevemente narradas estão mulheres de algumas regiões do Brasil, racialmente diversas, assim como são diversas em suas orientações sexuais e em seus modos de editar e operar, a partir de seus contextos mais imediatos. Como sempre aconteceu, elas formam uma rede intelectual, de laços menos ou mais intensos, que interfere e dialoga com a rede mais ampla da edição no país. Conforme pensam seus negócios — como negócios, mas principalmente como catálogos de resistência e consciência política<sup>12</sup>, em sentido amplo —, essas editoras estão incontornavelmente na cena da edição nacional, e somente por uma atitude negligente ou deliberadamente omissa podem ser ignoradas.

## REFERÊNCIAS

- COLLEU, Gilles. *La edición independiente como herramienta protagónica de la biodiversidad*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Autêntica / Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- DE DIEGO, José Luis. *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.

---

12 Para uma discussão seminal sobre a “independência” editorial, tal como entendida dos anos 2000 para cá, ver Colleu (2008). De Diego (2015) aborda aspectos também muito interessantes sobre as duas faces em jogo na condução de editoras: o negócio e o valor simbólico.

- DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil*. Século XIX. Dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- FERNÁNDEZ, Pura. “Por ser mujer y autora...’ Identidades autoriales de escritoras y artistas em la cultura contemporánea”. *Ínsula*, Madri, n. 841-2, pp. 2-7, jan.-fev. 2017.
- FONSECA, Patrícia; QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras: o lugar da poesia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2011.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria P. Villalobos, Lólio L. de Oliveira e Geraldo G. de Souza. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Edusp, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Onde é que eu estou?* Heloisa Buarque de Hollanda 8.0. BOTELHO, A. et al. (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- MATARELLI, Juliane; QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras*. Panorama Histórico. v.1. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.
- RIBEIRO, Ana Elisa. “Boitempo Editorial e Ivana Jinkings: um quarto de século de uma editora de esquerda no Brasil”. *Pontos de Interrogação*, Salvador, v. 9, n. 1, pp. 201-26, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/7017>>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Editoriales y editoras en Brasil hoy. Dos casos contemporáneos: Chão da Feira y Relicário”. *Lectora*, Barcelona, n. 25, pp. 227-41, 2020. Disponível em: <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/29843>>. Acesso em: 29 jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Mulheres na edição: o caso de Tânia Diniz e o mural Mulheres Emergentes”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, ano 23, n. 107, pp. 65-79, 2020. Disponível em: <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=835](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=835)>. Acesso em: 29 jun. 2020.
- \_\_\_\_\_; GONÇALVES, Mário Ribeiro. “Mulheres em revistas literárias mineiras: do modernismo às neovanguardas”. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 21, n. 2, pp. 111-31, 2019. Disponível em: <[47795-Texto do artigo-127964-1-10-20200111.pdf](https://www.repositorio.ufpb.br/revistas/revista-grafos/article/view/47795-Texto%20do%20artigo-127964-1-10-20200111.pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2020.
- \_\_\_\_\_; KARAM, Sérgio. “Editora Mulheres, Zahidé Muzart e um caso relevante de edição de livros no Brasil”. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, pp. 1-18, jan.-mar. 2020. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/34581/19564>>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- SANTANA-GOMES, Letícia et al. (org.). *Maria Mazarello Rodrigues*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2015.
- SAPIRO, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. [*Sociologia da literatura*. Trad. Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2019.]
- VALENCIA DE LLERAS, Margarita C.; MARÍN COLORADO, Paula A. *Ellas editan*. Bogotá: Ariel Colombia, 2019.



## PRAZERES COM PALAVRAS

Natália Nolli Sasso<sup>1</sup>

---

### RESUMO

A partir de perguntas como “quem lê”, “quais são as escolhas e quem escolhe aquilo que lemos”, “quem lê poesia erótica contemporânea”, dentre outras, procuro dar visibilidade às relações identitárias entre quem escreve e se dedica a tal subgênero literário e quem o lê, frui de sua materialidade tão censurada quanto silenciada por meios históricos e intrínsecos à própria produção literária.

**Palavras-chave:** Hábitos de leitura. Poesia erótica contemporânea. Mediação de leitura. Meio editorial. Erótica feminista.

### ABSTRACT

Based on questions such as “who reads”, “what are the choices and who chooses what we read”, “who reads contemporary erotic poetry”, among others, I try to give visibility to the identity relationships between those who write and dedicate themselves to such a literary subgenre, and whoever reads it, enjoys its materiality besides of censored and silenced by historical means, as intrinsic into the literary production itself.

**Keywords:** Reading Habits. Contemporary Erotic Poetry. Reading Mediation. Editorial media. Feminist Erotica.

“Ninguém lê” é uma sentença, tanto como aforismo, aquilo que se repete para si e para outres, quanto como julgamento capaz de executar ações, enquanto não se decide para quais dinâmicas crônicas, produzidas por problemas estruturais, olhar, sobre quais atuar e, principalmente, diante de quais se posicionar.

---

1 Escritora, performer e programadora do Sesc São Paulo. Como poeta, é autora da trilogia erótica *Sexo São Paulo*, tendo publicado a primeira e segunda partes — **Ninfas do Tietê** (2018) e **sexo estranho com desconhecidos em lugares impróprios** (2020) — e atualmente está editando a terceira parte. Trabalha no Sesc São Paulo desde 2004. É criadora do selo Libertária, que distribui suas criações em formato de livro, e-book, audiobook e curtas-metragens (@selo\_libertaria). E-mail: natalianolli@selolibertaria.page.

Imagens mortas, metáforas gastas pelo uso e tempo, idealizações que não correspondem às camadas de realidades, miragens que não se desfazem, e poucas sondagens sobre o intrincamento de relações entre hábitos (e não hábitos) de leitura, e a vasta produção contemporânea de poesia — que, como logo qualquer pessoa presume, foi e é escrita para ser lida.

Se “ninguém lê”, a quem se destina a poesia contemporânea? Quem são destinatários destas missivas do agora, se “ninguém” é alguém que não é, não existe ou não está visível entre nós?

Parece um jogo labiríntico que mistura futuridade indefinida e indefinível com a procrastinação, o adiamento para uma posteridade que talvez aconteça, talvez não. Ouvir ou proferir esta sentença faz ecoar em mim sensações confusas. Soa uma espécie de apologia do nada. Esta afirmação é, simultaneamente, destruidora de livros, estilos, páginas, escritos, versos, esboços, projetos, rascunhos: quem poderá ler ainda não está aqui? Não veio ou não chegou?

Vai chegar, não se sabe quando, como, onde, por onde chegará, de onde virá, e vestide para quais situações.

É como esperar alguém protegido pelo anonimato do tempo futuro, alguém que — porque ainda não existe — não está lendo aquilo que escrevemos agora; alguém cujo rosto, gostos, preferências e eletividades, tendências e condições socioeconômicas, gênero e raça, universo afetivo e recursos de linguagem desconhecemos completamente. Ou pode significar que há uma espera por ninguém, por alguém que não existirá, como talvez esse futuro indefinido seja uma farsa, ficção sem verossimilhança e improvável.

Como um oroboro ou enigma nada divertido: se ninguém lê, quem escreve espera por ninguém que leia — é assim que soa — e ao mesmo tempo cala. Calam impulsos criativos, iniciativas coletivas e individuais, inibe vozes e versos.

Para não finalizar uma problemática com a execução cordial dela, amputando seus pés e cabeça — como é sempre possível no mundo onde opera a linguagem e ela reina como quer —, e para não encerrar um problema em sua máxima redutora, escrevi este ensaio, sem desconsiderar a força deste enigma destruidor de escritas, porém sem me conformar a ele. Seguindo por outros caminhos, trechos acidentados, em um exercício que quer ser lido, sigo a partir do mote: “quem lê poesia erótica contemporânea?”. Ao final talvez cheguemos ao início novamente, mas sinceramente espero que não, que o oroboro nos deixe, ao término desse ensaio, enigmas mais ou menos resolvidos ou elucidados.

Um ensaio sobre poesia erótica contemporânea que começa perguntando por aqueles que não leem, porque supostamente não estão aqui, ou estão num futuro inefável e inalcançável, já que a cada vez que investimos em sua direção ele parece recuar e, em igual medida, se afastar de escritos e escritoras/es presentes neste planeta convulsionado. Este é um aspecto de miragem que assombra tal relação entre quem escreve e quem lê. Estacionar aqui no caráter de assombração para assistir aos contornos de um futuro incerto nos mantém num beco sem saída, ou melhor, sem futuras leituras. E leitores/as passam de categoria humana a se assemelhar a fantasmagorias românticas, esboçadas por prosistas do contexto de criação literária do século XIX, o que nos deixa novamente entregues a ninguém e, desta vez, acompanhadas de nada — duas categorias com as quais não se vai a lugar nenhum.

Se estas figuras fossem rascunhos de uma ficção contemporânea e antes de nós, que aqui estamos, ninguém tivesse ousado perguntar estas charadas? Não, vamos logo descartar tal hipótese: toda esta confusão com ares de suspense novelístico não começou agora, e possivelmente não findará tão cedo.

Para não nos fixarmos nesse problema, sem no entanto não perdê-lo de vista, vamos exercitar um passeio pelo imaginário que nos acompanha e criar uma personagem, mesmo que não vestida para tal circunstância, ou que não nos pareça vestida para cultivar hábitos de leitura, o que já nos apresenta outra proposição preconceituosa — do campo da aparência —, mas sigamos no exercício literário de pensar uma figura universal, a pessoa que lê. Uma pessoa que lê, seja pelas capacidades visuais, táteis ou auditivas, por que leria poesia erótica contemporânea?

E, se lesse, quais livros escolheria ler? E se escolhesse, seria mesmo uma iniciativa autônoma, ou seria ao acaso, ou seria escolhida por determinados livros, tendências de mercado, listas e *best sellers*? (Não sei a resposta, mas vou fazer a pergunta: será que algum livro de poesia, independente de seu subgênero, já ocupou posições no topo do ranking de listas de vendas? Uma curiosidade que me aconteceu enquanto escrevo, se algum souber, por gentileza me responda.)

E se fosse a leitura não uma escolha ativa, e sim um processo inverso, no qual quem lê foi “escolhida”, por que se debruçaria sobre o gênero mais pagão de todos os subgêneros da lírica, a poesia erótica?

Nesta altura do ensaio eu já quase começo a imaginar traços de valentia para nossa personagem: a pessoa que lê poesia erótica contemporânea. Estou atribuindo a ela qualidades: motivação para a busca, pesquisa de obras, escuta de indicações não tão óbvias, ares desafiadores, atributos

de quem quer quebrar tabus, superar distâncias e preconceitos, resistir a obstáculos estruturais. Praticamente uma heroína acabou de ser criada em minha imaginação. Vou parar por aqui com a idealização barata e seguir com sondagens por este ensaio.

Dentre tantos subgêneros literários, há alguns com percursos sólidos, outros intermitentes. A poesia erótica figura na segunda opção: quem é que conseguiria remontar uma cronologia histórica de poetas, ou a partir de obras, se uma das premissas da escrita erótica é ser censurada? Quem conseguiria organizar uma biblioteca apenas com títulos de literatura erótica antiga, moderna e de outros tempos, se grande parte deste acervo foi apagado, queimado, silenciado ou adulterado por órgãos religiosos, leigos inquisidores ou por atos de censura política?

Então, a pessoa que lê poesia erótica, a partir de agora e sem idealizações, será nossa aliada ao longo deste ensaio, alguém em quem prestaremos atenção até metade destas linhas, mais ou menos, para depois abrir espaço para a própria poesia. É possível que a pessoa que lê seja alguém com qualidades e vontades semelhantes às suas — este alguém que lê como você, que chegou até aqui.

Vamos pensar em alguém (e esquecer “ninguém”) que está lendo poesia erótica, neste exato momento, enquanto você lê este ensaio escrito por mim. E este outro alguém está lendo uma poesia erótica contemporânea — sorte minha, o gênero específico ao qual me dedico. Supondo que esta leitura seja um gesto inaugural, um primeiro passo em direção ao hábito que ela não tinha, aquilo que ela lê, pela primeira vez, se parece com o quê?

Por ser a primeira aventura por um gênero (poesia) e subgênero (erótica), nossa personagem seguirá adiante? Dará outros passos? Quais dificuldades encontrará em suas intenções de leitura, caso queira seguir em frente?

Supondo que esta nossa leitora é alguém, e não somente um conjunto de abstrações produzidas por nossa versatilidade em pensar mundos que não existem e criá-los conforme desejos intelectuais escusos, será esta personagem parte estratégica da poesia que agora traz sob sua vista, nas pontas de seus dedos ou sendo ouvida num par de fones? Quem lê é parte, cúmplice ou parceiro de quem escreve? Uma espécie de duplo, sócia, par ou desdobramento?

Vamos pensar em termos de duplas: escrita e leitura, escritor/a e leitor/a: existe algum paralelismo que possamos traçar, pontilhados que unem partes, ou aspectos estéticos para entrelaçarem ambos/as numa condição de parceiros? Coincidências ou casualidades que os unem? Afinidades éticas, opções políticas que se assemelham? Identidades afins que se espelham? Será que há aspectos identitários estimulando o acontecimento

de tal encontro ou, ao menos, favorecendo que aconteça e gerando enfim o processo de leitura?

Roland Barthes, no século passado, já se preocupava em sondar por meio de pesquisas e especulações filosóficas estas supostas teias e decorrentes entrelaçamentos próprios das relações entre escrita e leitura. Em alguns ensaios ele sugere não paralelismos, nem identificações mútuas, porém aponta para o protagonismo à pessoa que lê, sem deixar de lhe atribuir um rol de responsabilidades, demandas e incumbências, por conseguinte:

A unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino; porém este destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui. (BARTHES, 1988, p. 70.)

Com respeito intelectual a Barthes e ao legado de formulações que deixou em estudos críticos que compartilhou por meio de publicações, considero excessiva tanto a autoridade concedida aos leitores/leitoras quanto a invisibilização da autoria. Como leitor crítico e pesquisador dedicado, possivelmente carregou nas tintas e tomou a si mesmo como um tipo de régua e medida, generalizando na afirmação acima citada diversas chaves possíveis para os processos de leitura, hábitos e não-hábitos, aproximações e afastamentos entre texto literário–leitura–leitora/leitor.

Para além desta problemática: como roubar a dimensão histórica da pessoa que lê? Desprovê-la de biografia, pessoalidade, subjetividade, afetos, disposições e pré-disposições, conceitos e preconceitos? Como negar a quem lê sua própria identidade? Se por um lado Barthes empresta autoridade e autonomia a quem lê, por outro lado lhe nega personalidade, singularidade, e desmancha nossa proposta de identidade e a hipótese de identificação entre as partes desta aventura chamada leitura.

Esta contribuição do autor não ajuda a deixarmos “ninguém” para trás, no campo das conjecturas. O leitor de Barthes se parece com ninguém. Mas o faz valendo-se de outro trajeto de pensamento: quem lê é ninguém, não porque não leia ou não exista ainda; mas porque não possui rosto, gostos, contornos, identidade.

Seguir com Barthes se faz desnecessário para este ensaio, para colocar em perspectiva alguém que, como ninguém, desconhecemos por completo, visto que nem historicidade este pobre personagem pode ter. Se ninguém

não é, e nem está, o alguém do filósofo lembra quem não é, e nem está, por meios diversos, valendo-se de operações de pensamento que sinceramente não nos ajudam a seguir em frente. Nem a parar por aqui.

Talvez, ao querer formular uma noção de protagonismo nos processos de leitura dentro do campo da crítica literária — noção bastante relevante para a pesquisa e atuação nas áreas de educação, crítica e mediação de leitura, indubitavelmente —, ele carregou nas tintas e, de resto, anulou papéis, retirou responsabilidades, negou qualquer atitude aos que escrevem e a outros autores/as, relevantes ao objeto de sua discussão.

De repente, autoria não é mais que a mera ocupação de escrever, se tomarmos esta formulação como uma verdade sólida. Passa, então, a ser um ofício sem autoridade ou autorialidade: como outros tantos, sem identidades. Radicalmente, e por consequência também, os processos de leitura seriam assim quase que indiferentes porque sem personalidades.

Identidades não são detalhes banais, não são no século XXI e tampouco o eram no século passado.

E, no contexto da literatura contemporânea reduzir relações em métricas da simplicidade não favorece mudanças. É um cenário de paz artificial que se desenha depois de “alguém” que se parece a “ninguém”.

Para não ser implicante com uma única citação, considerando que Barthes contribuiu com muitas outras discussões no campo da cultura e literatura, seguimos sem ele.

Muites atadores/as participam dos processos de leitura: não somente quem escreve e quem lê. Há outros tantos vetores atuando, personagens agindo e interagindo no interior e ao redor de tal relação, e mesmo que formem duplas, há outras identidades em jogo.

Parece-me também desigual atribuir tantos poderes, papéis e funções a um só elemento da trama, dentro da qual agem fatores socioculturais e onde suas próprias dinâmicas estruturais interferem, influenciam, por vezes determinam práticas e não-práticas, as quais, por si só, supõem subjetividades e intersubjetividades tão complexas, e por vezes indecifráveis para nós, meras/os autoras/es.

Entre a escrita de um texto e a leitura dele acontecem muitas coisas. Há operações e personagens cumprindo etapas de mediação, por exemplo. Mediadores participam dos fluxos de leitura, e trazem implicações para ela. Começando por um mediador bastante conhecido por nós, escritores e escritoras: o meio editorial. Ele atua como influente mediador para as práticas de leitura, não é só um objeto decorativo ou peça de cenário — e

se o fosse, eu o descreveria como um objeto inserido num campo de batalha. Ele desempenha múltiplas funções nos processos de curadoria, edição, publicação, distribuição, divulgação e venda de livros. Concerne a ele escolher por muitos, realizar escolhas bastante decisivas: quem será lançado/a como estreante; quem terá segunda edição revisada; custos finais para a distribuição de uma publicação; formatos e aparências de livros, meios (impresso, digital, audiolivro etc.); como será apresentada tal obra para jornalistas, formadoras/es de opinião; em que livrarias e outros pontos de venda a obra estará disponível; como será feita a distribuição e uma longa lista de detalhes que, por serem detalhes editoriais, não quer dizer que sejam banais, irrelevantes. O conjunto destes detalhes ou a somatória destas atribuições pode modelar parte significativa dos hábitos de leitura.

Perguntas pertinentes: você lê o que quer ou é consumidor daquilo que mais facilmente se apresenta como oferta para sua leitura? Você é quem escolhe textos e obras para leitura ou delega para catálogos de livrarias, agentes da crítica, resenhistas e outros formadores/as de opinião o cardápio de onde selecionará sua próxima leitura?

Seria mesmo a pessoa que lê tão autônoma, livre e poderosa?

Pode ser injusto ou intelectualmente desonesto, por outro lado, afirmar que o meio editorial determina, sem coadjuvantes atuando e outros fatores atuantes, a produção de tudo que está disponível para nossa leitura. Sem exageros em nossa balança, sem pender mais para cá ou para lá, na tentativa de não ser tendenciosa, vamos prosseguir nestas análises sem decapitar ideias, antes de vê-las em pé.

Ao meio editorial cabem práticas de curadoria que definem muito daquilo que pode ou não ser publicado, e em quais condições.

Por exemplo mais radical, vamos pensar numa antologia de poesia erótica contemporânea: em última instância à editora/editor cabe a escolha temática (que pode ter cunho cronológico, sociológico, recorte regional, ou não), decisões semânticas (título, subtítulo desta antologia), escolhas estéticas (quais poetas e poesias serão incluídes em tal organização e quais não serão sequer citados), proposições éticas e políticas decorrentes (se haverá a presença de poetas negras, poetas mulheres, lésbicas, trans, não binárias e/ou periféricas), e ainda quais serão os critérios objetivos que nortearão a presença das poesias e autorias selecionadas, que espaço ocuparão no conjunto da antologia, número de páginas, distribuição de capítulos ou segmentos da obra, entre outras tarefas curatoriais de editoria.

E se, por acaso, este trabalho for solicitado a uma terceira pessoa, teremos mais uma personagem atuando neste processo de mediação de publicação e leitura: a curadoria de encomenda. Esta pessoa possivelmente

exercerá as funções acima descritas a partir de pautas, nortes e eletivas literárias que lhe serão previamente oferecidas por quem a contratar. Ela não partirá do zero, provavelmente. Nenhuma problemática insolúvel até aqui, não fosse uma questão de extrema relevância: o que motiva e justifica a existência de empresas que atuam no meio editorial são interesses comerciais, sobretudo. A paixão por poesia, ou mais genericamente por literatura, pode ser uma característica desta prática de mercado, se tivermos sorte. Mas não é pré-requisito para uma empresa existir a paixão pelos produtos que desenvolve.

E depender da sorte, para nós que escrevemos, não é exatamente uma condição estimulante à criação literária, desconfortável, para dizer o mínimo a ser dito. E tampouco é favorável para quem lê. Se considerarmos que critérios estéticos serão orientados por objetivos de venda, comercialização e manutenção de negócios livres, retomo a pergunta: é você quem de fato escolhe o que lê? Ou já acontecem escolhas anteriores às suas, para as quais você tem dado nenhuma ou quase nenhuma atenção?

Por vezes, e sem a tal da sorte, circunstâncias por demais sintomáticas de uma espécie de jogo desigual entre a paixão por escrita (de quem escreve) e a motivação econômica (de quem produz livros) podem nos envolver em apuros. Há conflitos de interesses entre as partes, e especificidades quase incomunicáveis entre ambas.

Cânones e autores/as prestigiados geralmente incluem um terceiro personagem para a mediação de conflitos entre estas partes: a/o agente da/o autora/autor. É a mediação da mediação.

Não vou dedicar este ensaio às guerras literárias, e voltamos para a personagem que, sem autoridade, mas autor desta trama e de outras tantas, como de muitos versos, também é mediador: a/o autora/autor.

Quem escreve pode coincidir com quem publica — isto de fato tem crescentemente se apresentado como uma alternativa. Conheço alguns poetas — e eu mesma estou experimentando a duplicidade de funções ao lançar meu segundo livro de poesia erótica — que decidiram assumir funções editoriais para não ter que depender de quem as faça. Ao não terceirizar decisões, recaem em quem escreve outras funções que integram atos de escrita (como a revisão de textos, edição e cortes) e outras mais distintas (planejar formatos, diagramação, capa, distribuição, vendas, divulgação).

Ao concentrar em si um conjunto de deliberações, quem escreve deixa de ser só quem escreve para ser também quem irá decidir os rumos da obra literária. Não se trata exatamente de empoderamento da autoria, ou de apelidarmos alguém de “poeta-editor” para irmos em paz para casa com todas as problemáticas resolvidas. Não, muito distante de assistir ao



fim de conflitos e excessos de mediação, este modelo de produção independente sobrepõe a autoria, a mediação. Recente, porém não novo nem sem precedentes, este modo de criar já existia no século passado, se lembrarmos da Geração Mimeógrafo:

A geração mimeógrafo (também denominado movimento Alissara) foi um movimento, ou fenômeno sociocultural brasileiro que ocorreu imediatamente após a Tropicália, durante a década de 1970, em função da censura imposta pela ditadura militar, que levou intelectuais, professores universitários, poetas e artistas em geral, em todo o país, a buscarem meios alternativos de difusão cultural, notadamente o mimeógrafo, tecnologia mais acessível na época. Da tecnologia mais usada vem o seu nome.

Sua produção literária não foi aceita por grandes editoras, pelo menos até 1975, quando a editora Brasiliense publicou o livro *26 poetas hoje*. Por estar à margem do circuito editorial estabelecido, sua poesia foi denominada poesia marginal. A produção artística desta geração igualmente não circulava em tradicionais galerias. A geração mimeógrafo também se expressou através da música, do cinema e da dramaturgia, sendo a sua produção poética a mais lembrada, possivelmente por ser aquela produção mais adequada às restrições de suporte impostas pela página mimeografada. As outras artes podiam ser divulgadas, porém não poderíamos ouvir uma canção ou ver um filme em um pequeno jornal ou revista mimeografados, ou fotocopiados. (GERAÇÃO, 2020.)

Partindo da máxima punk *do it yourself* ou “se você não gosta do que existe, faça você mesmo”, o que hoje fazemos ao editar nossas próprias obras não é novidade, nada exatamente atual, e talvez sempre será uma maneira possível para convergir em quem escreve a própria curadoria, editoria, comercialização e mediação de obras. Longe de resolver desigualdades, a tentativa de diminuí-las não deixa de ser aqui um esforço para produzir mudanças. Quem dera fosse tudo tão suave e idílico como Mário Quintana brinca em sua crônica/poesia “O leitor ideal”:

O leitor ideal para o cronista seria aquele a quem bastasse uma frase.  
Uma frase? Que digo? Uma palavra!  
O cronista escolheria a palavra do dia: “Árvore”, por exemplo, ou “Menina”.  
Escreveria essa palavra bem no meio da página, com espaço em branco  
para todos os lados, como um campo aberto aos devaneios do leitor.  
Imagem só uma meninazinha solta no meio da página.  
Sem mais nada.  
Até sem nome.  
Sem cor de vestido nem de olhos.

Sem se saber para onde ia...  
Que mundo de sugestões e de poesia para o leitor!  
E que cúmulo de arte a crônica! Pois bem sabeis que arte é sugestão...  
E se o leitor nada conseguisse tirar dessa obra-prima, poderia o autor  
alegar, cavilosamente, que a culpa não era do cronista.  
Mas nem tudo estaria perdido para esse hipotético leitor fracassado,  
porque ele teria sempre à sua disposição, na página, um  
considerável espaço em branco para tomar seus apontamentos,  
fazer os seus cálculos ou a sua fezinha...  
Em todo caso, eu lhe dou de presente, hoje, a palavra “Ventania”. Serve?  
(QUINTANA, 1988. p. 83.)

O território das sugestões poéticas é mesmo um jardim das delícias. Nesta crônica lírica, Quintana cria um conjunto de situações ideais no qual relações tumultuadas e bastante mediadas são suprimidas, e finalmente acontece um encontro semanticamente espontâneo entre quem escreve e quem lê. Imagens sugerem uma ponte imaginária para o encontro livre entre as partes interessadas nesta comunicação direta, e, ao deixar lacunas, o autor brinca de transferir a quem lê a oportunidade para criar junto a ele sua própria crônica-poesia. A brincadeira resulta em um jogo delicioso de coautoria, ou autoria integrada, colaborativa, no único cenário possível para a relação de ludicidade se estabelecer: no interior do próprio texto. O texto pode, mesmo que à revelia de condições políticas e econômicas hostis, ser um campo da liberdade. Livre, idílico, permissivo às vontades e prazeres de quem escreve e para gozo de quem lê, as textualidades da poesia produzem prazeres sem que tensões externas à tríade da leitura possam sequer intervir.

Isso, em si, justifica as ansiedades e faz parecerem menores os obstáculos para o encontro mais árduo, esperado, e necessário acontecer. O encontro entre escritas e leituras é, certamente, aquilo a que todo poeta aspira, antes mesmo de começar a escrever.

A zona de autoria, em si, não é paisagem para guerra, disputa de poderes ou interesses, embora possam estragar também ali, verossímeis, numa relação de metonímia e questionamento da própria materialidade da escrita, e de políticas que a regem ou tentam reger. Descontentar o maravilhamento da linguagem é tão literário quanto satisfazer um desejo lúdico, como este criado por Quintana ao sugerir uma crônica a ser contemplada e completada por quem a lê. Talvez faces de uma mesma moeda, o desconcerto e a interrogação de funções próprias à comunicação poética, em termos criativos, é, ao fim e ao cabo, uma coisa só. *Grosso modo*, a escrita tem propriedades para ser uma espécie de universo autônomo que, para existir, necessita de uma dupla disposta a tal — e quase sempre mediada

por dezenas de outras personagens —: quem escreve e quem lê. Basta este encontro acontecer para que mundos sejam criados e até mesmo confrontados, destituídos de suas aparentes normalidades.

Há educadores trabalhando como mediadores em espaços de educação formal e não formal, também reduzindo distâncias, criando e recriando chaves de leitura, aproximando pessoas e livros, obras e leitores, e criando atalhos para tal encontro acontecer. Bibliotecas comunitárias, projetos educacionais direcionados para mediações de obras e autores, e o trabalho lindíssimo que a rede Sesc São Paulo desenvolve neste setor — para citar alguns nichos em que ler é coisa séria, e também lúdica, e responsável.

Porém, o que pode ser anterior aos processos de mediação educativa, e que não está explicitamente livre, é o trânsito de textos, texturas, gêneros, subgêneros literários. Existem obstruções.

Prestes a chegar à segunda parte deste ensaio: a quem interessa interditar a poesia erótica? Por que seu trânsito é impedido por preconceitos, medos, aversões, censuras e restrições (não etárias, porém enquanto subgênero literário)?

Na segunda parte do ensaio vou desenrolar esta pergunta que, assim como a máxima “ninguém lê”, assombra minha mulheridade, pessoalidade e profissionalidade simultânea e indissociavelmente.

Para encerrar esta primeira parte e deixar assombrações literárias de “ninguém lê” para trás, vamos “escutar” outra crítica, que debate com a de Barthes, datada do mesmo período, e que não converge completamente com minhas proposições, nem tampouco reforça a brincadeira de Mário Quintana, mas pode trazer limites aos jardins das delícias e prazeres com palavras: limites semióticos. Segundo o semiologista Umberto Eco:

Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa “abertura”; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso “abertura” não significa absoluta “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (ECO, 2012, p. 47.)

Para Eco, a indeterminação no processo de leitura tem limites, e os papéis cabíveis a quem lê não têm senão um espectro dentro do qual agir — é dentro das chaves de leitura oferecidas por quem escreve que a leitura acontecerá, num cenário menos paradisíaco talvez, contudo com qualidades relacionais entre as partes envolvidas. Esta citação é parte de um longo estudo que reúne aulas e ensaios do autor, em que Eco faz a balança das relações voltar a um eixo no qual é possível vislumbrar uma relação potente, criativa sim, porém não à deriva: quem escreve determina trânsitos e estabelece campos semânticos por onde quem lê trafega.

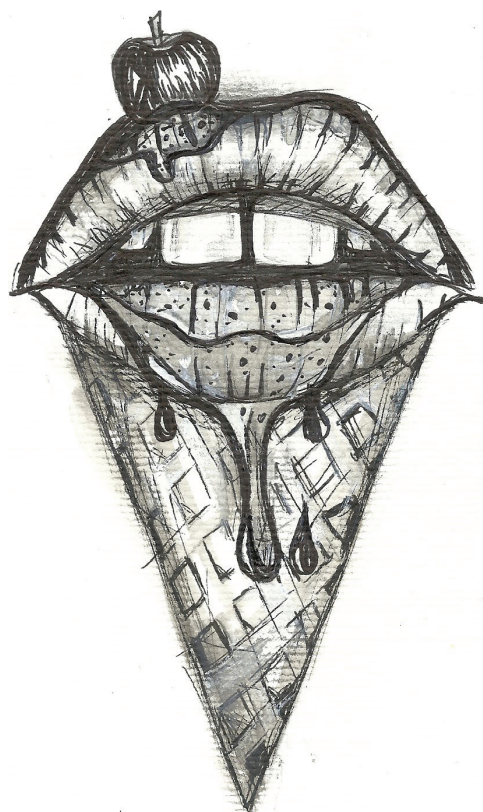


Ilustração de Persie Oliveira para *sexo estranho com desconhecidos em lugares impróprios*, de Natália Noll Sasso (2020).

### **Literatura erótica é uma bomba**

Ano passado, enquanto eu participava de um sarau em Olinda, um poeta local me perguntou com curiosidade sobre meu primeiro livro, *Ninfas do Tietê* (2018), e rapidamente desapareci: “ele é uma bomba”. Debaixo de risos, me pediu para ler um trecho, um pouco receoso sobre o que leria, enquanto eu lhe entregava um exemplar, segui completando a frase “bomba caseira, um ano e meio para finalizar”.

Esta analogia entre o que escrevo e uma bomba caseira é uma tentativa de romper — por meio do riso e reforçando o receio — a grossa camada que costuma separar quem lê do lugar onde está a poesia erótica escrita por mulheres, feministas e contemporâneas.

Há bastante perigo para quem vai ler nossos livros. Vamos lá: porque já deixamos “ninguém” para trás, superamos “alguém” sem identidade, singularidade e história e que lê exatamente o que quer ler; e chegamos ao nível da pessoalidade tanto da leitura quanto de quem lê e também de quem escreve — com ajuda de três colaboradores citados na primeira parte —, podemos agora falar sobre supostas ameaças, e a quem se destinariam tais afrontas contidas em obras de poesia erótica contemporânea.

A sombra do perigo talvez inicie com a atitude de mulheres que, ao decidirem escrever sobre sexo, sexualidades, eróticas próprias, desejos, líricas livres, estejam decidindo algo que não se espera delas. Aquelas que performam a feminilidade, sejam elas mulheres cis ou transgênero, ao terem a audácia de escrever a partir de si mesmas, sobre si mesmas, e consigo mesmas líricas sobre paixões, amantes, aventuras, fantasias, amores, desamores, transgressões de comportamentos e padrões, estão desafiando estruturas de um sistema literário que, desde sua base até a torre alta da canonização, está entrecortado por disputas políticas que implicam também em conflitos por narrativas de gênero. Narrar-se a si mesma, em primeira, segunda ou terceira pessoa, é por demais perigoso para estas estruturas e as condições que as sustentam.

No artigo *Use of the Erotic: The Erotic as Power*, a poeta erótica, ativista feminista e antirracista Audre Lorde, muito lucidamente escreveu a respeito de mulheres que escrevem sobre sexo. Citamos a seguir excertos traduzidos por Tatiana Nascimento dos Santos e disponibilizados gratuitamente on line:

Há muitos tipos de poder: os que são utilizáveis e os que não são, os reconhecidos e os desconhecidos. O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais podem surgir energias para mudança. No caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em nossas vidas.

Fomos ensinadas a desconfiar desse recurso, que foi caluniado, insultado e desvalorizado pela sociedade ocidental. De um lado, a superficialidade

do erótico foi fomentada como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram induzidas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência. Daí é um pequeno passo até a falsa crença de que, só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências, podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, porque vem maquiada no contexto dos modelos masculinos de poder. (LORDE, 2015.)

A erótica feminista, ao apresentar posicionamento ético, estético e político em relação à sexualidade e trazê-la ao campo poderoso da escrita, passa a ser lida como atitude de confronto ao poder masculino, que não deixou (ou não pretende deixar) seus lugares de privilégios semânticos, políticos, editoriais e de construção de narrativas. A linguagem é criadora de imaginários, eis um perigo tremendo. E o poder masculino sempre esteve ocupando, no interior das batalhas e campos de guerra e disputas narrativas, o lugar da centralidade opressora em relação a outras falas, narrativas, líricas, eróticas, pontos de vista. Mesmo que não seja este nosso investimento criativo, e não se pretenda a afronta direta, eróticas nossas, criadas por mulheres, representam emancipação, e representatividade, sabemos, é poder.

Dizer-se ou escrever-se atua como ameaça às formas de apropriação da linguagem, construções simbólicas e culturais erguidas e mantidas pelo poder masculino. Mesmo que não se intente o combate, isso é uma guerra por espaço simbólico e de representatividade.

Onde houver opressão, haverá sofrimento, silenciamento de vozes, apagamento de histórias e suas personagens, e a amputação da materialidade artística de oprimidas. Não se trata de escolher. Numa disputa, quem não se posiciona, ou pensa não se posicionar, ou imagina um estado de paz artificial para não se exasperar, estará reforçando a condição vigente, repetindo falácias e replicando estéticas que sequer lhes são de algum pertencimento.

O não posicionamento no campo literário da erótica é uma forma de sujeição às regras postas, estruturadas e criadas em favor de líricas que não são nossas, como Lorde segue, no mesmo ensaio:

Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Durante toda nossa vida temos sido alertadas contra ele pelo mundo masculino, que valoriza sua profundidade a ponto de nos manter por perto para que o exercitemos em benefício dos homens, mas ao mesmo tempo a teme demais para sequer examinar a possibilidade de vivê-la por si mesmos. Então as mulheres são mantidas numa posição distante/inferior para serem psicologicamente ordenadas, mais ou

menos da mesma forma com que as formigas mantêm colônias de pulgões que forneçam o nutrimento que sustenta a vida de seus mestres. Mas o erótico oferece um manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação, nem sucumbe à crença de que as sensações são o bastante.

O erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento.

O erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas. (LORDE, 2015.)

A erótica como meio para a experiência, seja na escrita ou na leitura, campo experimental, e que, ao realizar esta liberdade, acaba por denunciar seus contrários: estruturas de difamação e humilhação social, silêncio imposto, não desejado porque violento. Como a poeta e ativista muito brilhantemente ensaia: a erótica como um compromisso consigo e com a linguagem, que modifica quem dela participa:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. (Idem, [s.d.], p 19.)

Lorde dá à linguagem seu espaço de poder e de deposição de poderes. Aquilo que nos fere pode nos curar, num sentido profundo de cura; ou, onde moram silêncios, vivem palavras caladas, sufocadas, que podem se tornar, um dia, literatura. Eis uma bomba de fabricação caseira. Onde está a tradição literária que nos conte, mesmo que dê notícias somente a nós mesmas, sobre quem foram as que vieram antes, as que

escreveram antes, leram, criticaram, premiaram, estudaram grafias e líricas criadas por mulheres? Esta tradição não existe. Temos pistas, poucas e parcas notícias de quem somos e fomos nós mesmas, e isto é sobre silenciamento, e cala fundo em cada mulher que deseja a mudança do que jamais deveria ser um paradigma. Não fomos consultadas sobre estas decisões. O silenciamento vem como imposição, corte e violência na linguagem — é uma fratura nela própria.

Como se a nós não fosse possível pertencer e criar outros usos linguísticos, sintáticos e semânticos com a liberdade e propriedade a que, sim, temos direitos.

A poesia erótica feminista é uma bomba, subgênero ameaçador, perigo que cria estados de alerta, causa reações adversas e rompe com um cenário que não é exatamente um cenário, mas um campo de batalha.

Para encerrar o ensaio e fazer visível a poesia erótica de outra ativista negra, contemporânea nossa, que muito influenciou Lorde e continuará influenciando outras poetisas, termino com a poeta, educadora, teórica, ativista feminista negra e lésbica Cheryl Clarke e seu poema 'Nothing', traduzido por Thamires Zabotto:

#### **não há nada**

não há nada que eu não faria pela mulher com quem durmo  
quando ninguém me satisfaz como ela.  
beijá-la em lugares públicos  
ganhar na loteria  
comer-lhe o cu  
no banheiro do trem  
dormir três pessoas numa cama de solteiro  
ter um filho  
para que ela continue me querendo  
usar calcinha de couro  
lembrar dos meus sonhos  
fazer planos e esquemas  
chupá-la na frente da sua  
outra amante  
dar minhas joias embora  
para que ela continue me querendo  
vender meu carro  
amarrá-la ao pé da cama e  
espancá-la  
mentir para minha mãe



deixá-la ver eu comer minha outra amante  
perder o casamento da minha única irmã  
para que ela continue me querendo  
comprar-lhe cocaína  
mostrar-lhe o prazer no perigo  
barganhar  
deixá-la me vestir com roupas coloridas  
com decotes e fendas até a virilha  
dar-lhe fácil acesso  
para que ela continue me querendo.  
Não há nada que eu não faria pela mulher com quem durmo quando nin-  
guém me satisfaz como ela.



Ilustração de Persie Oliveira para *sexo estranho com desconhecidos em lugares impróprios*, de Natália Nollli Sasso (2020).

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- GERAÇÃO Mimeógrafo. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Geração\\_mimeógrafo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Geração_mimeógrafo)>.
- LORDE, Audre. “Usos do erótico: o erótico como poder”. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos. *Caderneta Feminista* (blog), 9 jul. 2015. Disponível em <<https://cadernetafeminista.wordpress.com/2015/07/09/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-por-audre-lorde/>>.
- \_\_\_\_\_. “Transformação do silêncio em linguagem e ação”. In: HERÉTICA Difusão Lesbofeminista. *Textos escolhidos de Audre Lorde*. [s.l.] Herética Difusão Lesbofeminista [s.d.], pp. 16-20. [Publicação original: “The Transformation of Silence into Language and Action”. In: \_\_\_\_\_. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Nova York: The Crossing Press, 1984. pp. 40-4.]
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê, 2011.
- QUINTANA, Mário. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 1988.
- SASSO, Natália Noll. *Ninfas do Tietê*. São Paulo, Moinhos, 2018.
- \_\_\_\_\_. *sexo estranho com desconhecidos em lugares impróprios*. São Paulo: Substancia, 2020.
- ZABOTTO, Thamires. *O erótico, a sexualidade e o amor na escrita de Cheryl Clarke*. In: Escamandro, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/36arFYI>>.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



ARTIGOS

# ESPORTE E JOGOS OLÍMPICOS: ENTRE UTOPIAS E PRAGMATISMOS

Katia Rubio<sup>1</sup>

---

## RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar as origens do esporte e do Olimpismo como fenômenos singulares e interrelacionados, que marcam a história do século XX. O esporte surge na sociedade ocidental como uma prática urbana associada diretamente ao lazer e ao uso do tempo livre do século XIX. Regrado, institucionalizado e associado a aristocracia e burguesia era praticado nas escolas frequentadas por jovens considerados os futuros representantes do império inglês. Transformado em conteúdo curricular nas escolas de diferentes continentes tornou-se um dos maiores fenômenos socioculturais da modernidade. Considerado como uma linguagem universal foi regrado e institucionalizado e tomado por Pierre de Coubertin, o idealizador do Olimpismo, como um meio de promoção da educação e da paz. A utopia que envolve a criação do Movimento Olímpico é compatível com a proposta inicial do esporte como meio para a formação de um ser humano integral, porém contrasta com o pragmatismo que envolve o esporte como metáfora do estilo de vida afirmado pelo modo de produção capitalista.

**Palavras-chave:** Olimpismo. Esporte. Movimento Olímpico. Jogos Olímpicos.

## ABSTRACT

The purpose of this text is to present the origins of sport and Olympism as singular and interrelated phenomena, which mark the history of the 20th century. Sport appears in Western society as an urban practice directly associated with leisure and the use of free time in the 19th

---

1 Professora associada da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Atualmente coordena o Grupo de Estudos Olímpicos (GEO-USP) e é editora da *Olimpianos – Revista de Estudos Olímpicos*. É pesquisadora do Instituto de Estudos Avançados da USP e membro da Academia Olímpica Brasileira. É autora de doze livros sobre Psicologia do Esporte e Estudos Olímpicos, além de ter organizado mais de vinte títulos na mesma área. E-mail: katrubio@usp.br

century. Regulated, institutionalized and associated with aristocracy and bourgeoisie, it was practiced in schools attended by young people considered the future representatives of the English empire. Transformed into curricular content in schools on different continents, it has become one of the greatest socio-cultural phenomena of modernity. Considered as a universal language, it was regulated and institutionalized and taken by Pierre de Coubertin, the creator of Olympism, as a means of promoting education and peace. The utopia that involves the creation of the Olympic Movement is compatible with the initial proposal of sport as a means for the formation of an integral human being, but it contrasts with the pragmatism that involves sport as a metaphor of the lifestyle affirmed by the capitalist mode of production.

**Keywords:** Olympism. Sport. Olympic Movement. Olympic Games.

### **Introdução**

Algumas práticas corporais de movimento remontam a séculos e foram desenvolvidas em diferentes momentos da história, atendendo às demandas de distintos grupos sociais. Na Antiguidade, as denominadas práticas atléticas, além de formar homens para a guerra, também os levavam a encontros celebrativos agonísticos chamados Jogos Públicos, entre eles os Jogos Olímpicos. As práticas atléticas diferenciam-se do esporte, um fenômeno das sociedades modernas, urbanas e industriais, praticado até o presente em diferentes partes do mundo.

O esporte como fenômeno social organizou-se de forma destacada na Inglaterra do século XIX. Regradas, institucionalizadas e internacionalizadas, as manifestações de cultura corporal de origem secular foram subtraídas de seu contexto de celebração para serem universalizadas, cabendo ao grupo produtor das regras o poder de incluir e de excluir os participantes de sua prática. Assim foram criadas as instituições esportivas, tanto de caráter local como de nível internacional, que produziram um sistema competitivo monopolizado. Aristocrático em sua origem, foi criado para ser praticado por cidadãos abastados que também dominaram a liderança das instituições. Porém, com a força simbólica sustentada no imaginário heroico produzido pela agonística do gesto motor, rapidamente foi apropriado pelos grupos excluídos das associações iniciais, afirmando-se assim como um patrimônio da humanidade e não apenas de grupos.

Essa organização reflete a estrutura de uma sociedade estratificada, disposta a marcar essas diferenças tanto em nível micro como macro social. Isso pode ser observado nas práticas esportivas nobres e aristocráticas,

que desencadearam um tipo de associacionismo que resultou em uma estrutura piramidal que tem em sua base os clubes, que demandaram a formação de federações e confederações, tendo o Comitê Olímpico Internacional (COI) como o topo do sistema.

O sucesso dessa estrutura se deve grandemente aos Jogos Olímpicos, considerados a face pública do Movimento Olímpico, cuja fundamentação teórica é o Olimpismo, afirmado como um ritual épico inspirado nas celebrações atléticas do passado com as características da sociedade pós-industrial europeia do século XIX. Idealizado para ser uma linguagem de entendimento universal por meio do esporte, o Olimpismo por meio de seus líderes e ideólogos, buscou seguir à margem das grandes tensões internacionais para se firmar como uma proposta única. O COI sobreviveu e se fortaleceu ao longo do século passado, chegando na atualidade a ser considerada uma das instituições mais sólidas do planeta.

Os Jogos Olímpicos da Era Moderna foram criados por Pierre de Coubertin e alcançaram ao longo dos anos a condição de tradição de caráter quadrienal. Isso porque atravessaram um século no qual o planeta atingiu a condição de global. Sobreviveram às duas guerras mundiais, à Guerra Fria, a dois boicotes por razões políticas, à superação do amadorismo pelo profissionalismo e à transformação de uma simples competição esportiva em um dos patrimônios culturais da humanidade, o que provoca a insistentes embates quanto a essa interpretação. Nem mesmo as tensões geradas pela geopolítica internacional e pelos diferentes interesses comerciais, que insistem em alterar a ordem natural da coisa olímpica, foram suficientes para abalar a realização dos Jogos.

O objetivo deste artigo é apresentar as aproximações entre o esporte e o Olimpismo, bem como o pragmatismo e a utopia que envolvem ambas criações.

### **O pragmatismo esportivo**

O esporte é um fenômeno cultural complexo, denunciador do lugar e do momento histórico em que ele ocorre. Produto de uma ruptura histórica, desponta e se organiza na Inglaterra ao longo do processo de afirmação do capitalismo, não como uma instituição homogênea, mas como uma prática de classes. Para a aristocracia e para a burguesia ascendente, essa prática habilidosa era manifesta no tempo livre e caracterizava-se como manifestação hedonista. Essa concepção marcaria indelevelmente a estrutura esportiva não apenas naquele espaço insular, mas também em todos os territórios sob a influência britânica colonialista.

Hobsbawm e Ranger (1997) entendem que o esporte é uma “tradição inventada” que ocupou um lugar privilegiado na sociedade europeia

e norte-americana, por colaborar para a construção de identidades nacionais. Cultura e tradição tornaram-se valores preciosos na conquista de novos mercados, responsáveis pela criação de necessidades desconhecidas e pela implementação de comportamentos e atitudes inéditos. Os autores entendem por tradição inventada todo “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9).

Contribuiu para o fortalecimento desse modelo o sistema educacional inglês. Distante do que seu nome sugere, as Public Schools eram centros educativos seletos frequentados pelos filhos, do sexo masculino, da aristocracia e da alta burguesia, caracterizando-se por uma grande disciplina interna (RUBIO, 2002). Barbero (1993) afirma que os estudantes dessas escolas tinham garantido o direito de desfrutar de seu tempo livre e disponibilizá-lo de acordo com seu desejo, porque se supunha que tal liberdade era de fundamental importância para a formação do espírito liberal dos futuros líderes britânicos mundo afora.

Porém, para que grupos de diferentes instituições pudessem competir em bases comuns, era necessário que todos jogassem dentro das mesmas regras. Ou seja, as regras eram a linguagem por meio da qual diferentes equipes de lugares, ou mesmo países, poderiam se comunicar. Elias e Dunning (1992) apontam que o “quadro de regras, incluindo aquelas que eram orientadas pelas ideias de ‘justiça’, de igualdade de oportunidades de *êxito* para todos os participantes tornou-se mais rígido” (p. 224).

Foram adotados alguns passatempos tradicionais considerados suscetíveis a regulação e de fácil ajuste a um marco espacial definido ou capaz de fomentar espírito de equipe. Por outro lado, aqueles nos quais prevalecia a crueldade, a vulgaridade e a rudeza foram proibidos. E assim foram sistematizados os códigos, os gestos apropriados e homologadas as similitudes e as variedades das diversas modalidades. Investido de caráter educativo, o esporte se transformou em componente central dos currículos escolares, convertendo os espaços próprios da prática esportiva em um celeiro de líderes que iriam atuar na indústria, na política, no exército, nas empresas e na administração do império colonial. Vale ressaltar que se enfatizava a influência socializante dos jogos com o intuito de promover lealdade, cooperação, autodisciplina, iniciativa e tenacidade, qualidades necessárias à administração do Império Britânico (RUBIO, 2006).

Desde a primeira metade do século XIX os jogos populares tornaram-se alvo da atenção e intervenção por parte dos setores mais puritanos e moralistas das classes dominantes. A heterogeneidade dos diversos grupos

sociais levou à criação de várias e distintas associações que acabaram por se complementar, culminando em um efeito regular amplo e efetivo. Clubes, federações e regras foram criados com a finalidade de unificar e centralizar ações e promover o encontro entre diferentes equipes. A referência de sociedade, mundo e sujeito era apenas e tão somente aquela à qual pertenciam esses “gentis-homens”, em cujas mãos repousavam a distinção e os valores humanos apreçados como civilizados (ELIAS; DUNNING, 1992). Naquele momento, o Império Britânico dominava o mundo do ponto de vista econômico, e junto com seus produtos manufaturados exportava também cultura, incluindo o esporte, que, para sair da Inglaterra e poder ser praticado em qualquer parte do mundo, precisava de regras. E aí reside o poder da instituição que as universaliza e controla.

Enquanto isso, às classes trabalhadoras competia a busca da sobrevivência e da recuperação do esforço laboral, conforme suas possibilidades. Assim se explicam as reivindicações do movimento sindical pelo direito ao tempo livre e pela redução da jornada laboral. O ócio foi reconhecidamente necessário há mais de um século.

A organização do esporte para as camadas populares caminhou proximamente à necessidade da burguesia de controlar os corpos para assegurar a produtividade da indústria. Foucault (1993) afirma que o amontoamento de corpos que ocorria nas fábricas e nas cidades, a duração da jornada de trabalho, a poluição, as enfermidades e a falta de saneamento urbano e as condições de moradia foram percebidos como um perigo para a *saúde da população* ou para a *saúde da nação*. Entretanto, a extrema preocupação com a saúde da população dissimulava outras intenções.

Essa posição é afirmada por García Ferrando e Durán González (2002), que entendem que questões de ordem econômica (produzir operários sãos e bem alimentados), militar (o poder e segurança do império dependem de soldados fortes e robustos) e social (a sujeira e a doença são a fonte de todos os vícios e favorecem o surgimento de todos os tipos de contestadores) favoreceram o desenvolvimento do esporte. As soluções encontradas levaram a um ideal de operário-soldado-esportista que levou à difusão dos valores do exercício físico, ao planejamento de espaços ao ar livre e regulamento de recreações populares, bases para a promoção de um pensamento higienista que fortemente se vinculou à atividade física e esportiva. Brohm et al. (1993) apontam que se implantou a obrigatoriedade do exercício ginástico, criaram-se movimentos juvenis e inventou-ensinou-impôs-se uma nova forma de *jogar* ao modo esportivo. O privilégio esportivo não estava destinado a todos. A partir do Ato de Educação de 1870, foi estabelecido um acordo entre o Departamento de Educação e o Gabinete Militar para que sargentos ministrassem educação física nas escolas primárias, nas quais seria adotada a ginástica sueca.



A crescente transformação da educação dos filhos da aristocracia e da burguesia, realizada nas Public Schools ao longo do século XIX, demandou uma reforma dessas instituições. O esporte foi, então, uma etapa fundamental da estratégia de controle do tempo livre dos adolescentes, e rapidamente se converteu em um conteúdo formativo central dos currículos dessas escolas. Em pouco tempo, campos e quadras tornaram-se um espaço formativo, e o esporte ganhou importância sobre disciplinas como línguas ou cultura clássica. Os homens responsáveis pelo triunfo do liberalismo precisavam ser solidários na ação e ter iniciativa dentro das regras que regiam o mercado. O esporte passou a ser uma metáfora do jogo capitalista (BOURDIEU, 1993).

E assim foi gerada a dualidade de sistemas na educação física inglesa: jogos esportivos nas Public Schools (privadas) e ginástica nas Elementary Schools (públicas), ou seja, nas primeiras tinha-se a formação de líderes empreendedores e bons oficiais; nas segundas, operários e soldados saudáveis, talhados na disciplina e nos efeitos fisiológicos do exercício sistemático (RUBIO, 2019). Brohm et al. (1993) compreendem que o esporte se apresenta como uma preparação da força de trabalho para o sistema industrial capitalista, uma vez que difunde para os indivíduos o princípio do rendimento e da produtividade. Isso leva os corpos a funcionarem dentro de uma moral do esforço, contribuindo para a manutenção da exploração de classes. Sua existência transforma o corpo em instrumento e o integra dentro do complexo sistema de forças produtivas.

Apesar disso, o esporte pode ser entendido como consequência do desenvolvimento das forças produtivas, produto da diminuição da jornada de trabalho, da urbanização e da modernização. Apresentado como politicamente neutro, favorece a colaboração de classes, uma vez que expressa a possibilidade do diálogo entre os interlocutores (atletas) sob a supervisão imparcial (o árbitro).

Conforme Brohm et al. (1993), algumas chaves constitutivas do dispositivo esportivo, esboçadas no século XIX, não se transformaram plenamente até meados do século XX. A crescente intervenção do Estado levou a mudanças significativas na esportivização da sociedade, gerando importantes intervenções e desdobramentos. A filosofia de um amadorismo classista, uma das bases do esporte aristocrático, contribuiu para reforçar o distanciamento das práticas esportivas dos poderes públicos, afirmando-as como produto da iniciativa individual e do associacionismo voluntário. Entretanto, esse cenário se transforma radicalmente como a profissionalização tanto do espetáculo como dos atletas, razão de ser do espetáculo esportivo.

## A utopia olímpica

O termo Olimpismo refere-se ao conjunto de valores pedagógicos e filosóficos do Movimento Olímpico. O Jogos Olímpicos são, nesse contexto, a face pública do fenômeno sociocultural global conhecido na atualidade.

No entender de Lovisolo (2007), o Olimpismo, tanto como movimento promotor de valores orientadores da prática esportiva quanto como realizador dos Jogos Olímpicos, foi possível graças a uma organização cuja estrutura centralizada é típica do século XIX, semelhante à estrutura de partidos políticos e sindicatos, a saber, uma oligarquia. Conquistou reconhecimento e ganhou importância internacional, levando os Jogos Olímpicos a se tornarem o maior evento do planeta, fazer parte da agenda de governo, uma opção de reforma urbana de cidades degradadas.

Muller (2000) entende o Olimpismo a partir das ideias originais de Pierre de Coubertin, fundamentadas em uma utopia. É o caso do Olimpismo como uma espécie de excesso de transcendência de seres humanos mobilizados pela agonística, que revelam pelo esporte e na prática esportiva constantes esforços em seguir princípios estéticos e morais para integrar valores humanos na educação do corpo e da mente.

A proposta utópica de organizar um movimento internacional tendo os Jogos Olímpicos como seu mediador nasceu de Pierre de Coubertin, um educador, filósofo e historiador que acreditava nos princípios pedagógicos do esporte mais do que a conquista de marcas e quebra de recordes. A preocupação de Coubertin em desenvolver um modelo de reforma social por meio da educação e do esporte acompanhou uma perspectiva internacionalista que se iniciava no final do século XIX, cujo principal objetivo era a promoção da paz. Essas organizações buscavam a resolução de conflitos, tanto de ordem interna como externa, pelo uso da razão e das leis, e não pelas armas. Dentro dessa lógica, a competição esportiva era uma forma racionalizada de conflito, sem o uso da violência.

De origem aristocrática, Coubertin definia-se como um republicano. Dizia desacreditar da política e por isso desejava promover ações que levassem à transformação de uma sociedade que lhe parecia enferma. O esporte inglês, que ele conheceu e apreciou ao frequentar a *École Supérieure des Sciences Politiques*, na qual teve contato com a pessoa e a obra de Hippolyte Taine, parecia ser o caminho para uma desejada estabilidade política pouco conhecida no continente europeu. Naquele núcleo anglófilo, buscou compreender a dinâmica cultural inglesa e acreditou que o sistema educacional praticado no país era a base para isso (RUBIO, 2006).

O encantamento gerado pelas obras *Notes sur l'Angleterre*, de Hippolyte Taine, um romance apaixonado sobre o cotidiano e as preocupações

de uma pedagogia pelo esporte, e *Tom Brown's Schooldays*, de Thomas Hughes, obra que descrevia o cotidiano da Rugby School, de Thomas Arnold, despertaram a atenção de Coubertin para a potência da prática esportiva das escolas. Em ambas as obras encontrava-se a fundamentação de uma pedagogia pautada na responsabilidade, associada ao uso da liberdade e do cumprimento de normas e tradições, que, entre outras ações, refletia no uso do tempo ocioso e na hierarquia, que demandava a compreensão e aceitação de uma “ordem natural” imposta pelos veteranos, por aqueles que primeiro chegaram à instituição, impondo a perpetuação de uma cultura de deveria ser reproduzida pelos mais novos. Embora Coubertin encontrasse em Taine o eco necessário para a reflexão sobre um modelo pedagógico, foi em Frédéric Le Play que a reforma social por meio de uma pedagogia esportiva encontraria nele ressonância. Depois de conhecer o modelo inglês, viajou aos Estados Unidos e lá observou proxima-mente um modelo esportivo escolar e universitário distinto do inglês, com ampla participação de jovens de diferentes classes sociais.

Político habilidoso, Coubertin buscou parceiros nas instituições esportivas que se organizavam naquele momento, como a União das Sociedades Francesas de Esportes Atlético, para apresentar sua proposta de criação dos Jogos Olímpicos. Em 1892, lançou a ideia de formação de um Comitê Olímpico Internacional, tendo sido rapidamente acolhida pelos possíveis parceiros, presidentes das emergentes associações esportivas. Em junho de 1894, buscou apoio no ambiente acadêmico para organizar a Conferência Internacional de Esportes, realizada na Sorbonne, em Paris, momento em que propôs a internacionalização das regras das modalidades esportivas com vistas a promover a celebração dos Jogos Olímpicos da Era Moderna e à criação do Comitê Olímpico Internacional (GIGLIO; RUBIO, 2017; ALMEIDA; MARCHI JR., 2017).

Atento ao interesse gerado pelos estudos clássicos e à fascinação pela cultura helênica, resgatou da história grega os elementos simbólicos para a criação dos Jogos Olímpicos da Era Moderna. Para tanto, era preciso criar uma instituição capaz de organizar toda a estrutura necessária para a realização de uma competição com proporções internacionais. O receio de lidar com conflitos internos e o ceticismo com a democracia levou Coubertin a estruturar e organizar o Comitê Olímpico Internacional como uma instituição unipartidária, em um modelo próximo ao oligárquico. A proposta de criação da instituição organizada por uma elite, disposta a servir sem ônus à humanidade, guardava preocupações com a isenção, a autonomia e a independência de um movimento que se propunha internacional, apolítico e apartidário. Como decorrência dessa perspectiva, Coubertin idealizou o Movimento Olímpico sustentado na força dos comitês olímpicos nacionais, mas principalmente na cooptação e atuação dos

membros do Comitê. Constituído por representantes de várias nacionalidades indicados pelos participantes do encontro da Sorbonne, o COI tinha como missão e intenção a organização dos Jogos Olímpicos, bem como a normatização das modalidades disputadas, muitas delas recém-criadas e sem um corpo de regras universalizadas. A prática de indicação pelo próprio Comitê persiste até os dias atuais, e seus membros são considerados “embaixadores dos ideais olímpicos” em seus respectivos países, e não delegados de suas nações junto ao Comitê (HORN; WHANNEL, 2016).

Regidos desde então por princípios fundamentais contidos na Carta Olímpica elaborada por Coubertin em 1898, os Jogos Olímpicos pautaram-se por um conjunto de valores que são a referência fundamental do Movimento Olímpico até os dias atuais.

A Carta Olímpica apresenta o conceito de Olimpismo no Princípio Fundamental nº 2 enquanto uma filosofia de vida que exalta e combina em equilíbrio as qualidades do corpo, do espírito e da mente, combinando esporte com cultura e educação. O Olimpismo visa criar um estilo de vida baseado no prazer encontrado no esforço, no valor educacional do bom exemplo e no respeito aos princípios éticos fundamentais universais (IOC, 2019). Apresenta como objetivo, no Princípio nº 3: colocar em toda parte o esporte a serviço do desenvolvimento harmonioso do homem, na perspectiva de encorajar o estabelecimento de uma sociedade pacífica preocupada com a preservação da dignidade humana.

Neste sentido, o Movimento Olímpico assume o compromisso de promover a paz, atuando de modo independente ou em cooperação com outras organizações e dentro do limite dos seus meios. No Princípio nº 6, propõe contribuir para a construção de um mundo melhor e pacífico pela educação da juventude por meio do esporte, praticado sem discriminação de qualquer tipo e no espírito olímpico, o qual requer entendimento mútuo com um espírito de amizade, solidariedade e *fair play* (ibidem).

As modernas Olimpíadas, ou seja, o período em que ocorrem as edições dos Jogos Olímpicos, dividem-se em Jogos de Inverno e Jogos de Verão, ocorrem de quatro em quatro anos, como na Antiguidade, alternando-se a cada dois anos entre os Jogos de Verão e os de Inverno. Diferentemente da dificuldade para definição da sede que ocorria nas edições iniciais, na atualidade, a realização das competições é disputada por grandes metrópoles dos cinco continentes, em um processo que demanda alguns anos.

Para os gregos, os Jogos representavam um momento de trégua nas guerras e conflitos de qualquer ordem para que competidores e espectadores pudessem chegar a Olímpia. Ao longo desses cento e quatro anos de competições, os Jogos Olímpicos da Era Moderna já sofreram interrupção

por causa das duas guerras mundiais e de boicotes promovidos pelos Estados Unidos e pela União Soviética na década de 1980, além da suspensão dos Jogos de Tóquio de 2020, em decorrência da pandemia de Covid-19, indicando que o Movimento Olímpico não está alheio às questões sociais e políticas do mundo contemporâneo, como desejava Pierre de Coubertin.

Assim, pautada em uma celebração secular, inventa-se uma tradição chamada Jogos Olímpicos da Era Moderna. Inventado no século XIX, estruturado, porém, no imaginário dos Jogos da Antiguidade, o Olimpismo moderno pode ser considerado uma tradição inventada (HOBSBAWM; RANGER, 1997). Enquanto os Jogos do passado eram considerados rituais em homenagem a deuses em uma sociedade politeísta, da qual participavam apenas os cidadãos gregos, em sua versão contemporânea, a competição olímpica é uma manifestação resultante de uma sociedade determinada pela lógica de produção capitalista.

Para Hobsbawm e Ranger, uma “tradição inventada” pode designar “tradições” construídas e formalmente institucionalizadas, e também aquelas que surgiram em um momento indefinido e se estabeleceram rapidamente. Esse conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, visa se afirmar a partir de valores e normas de comportamento repetitivos, afirmando assim uma continuidade em relação ao passado. A invenção de uma tradição é essencialmente um processo de formalização e ritualização baseado em eventos passados, ainda que esteja pautado na imposição da repetição, sem que isso se configure como costume ou rotina. Elas ocorrem em função da quantidade e da velocidade de transformações sociais, demandando ressignificações na sociedade moderna e contemporânea.

A invenção da tradição olímpica nasceu europeia e aristocrática, condições que marcaram a trajetória do COI e do Movimento Olímpico. Teoricamente, a igualdade foi pensada como um valor universal fundante do esporte, viabilizada pela universalidade das regras e pelo controle de qualquer ação que não fosse a excelência na busca do resultado em uma competição, entretanto as condições materiais e políticas da organização olímpica colocaram à prova a utopia concebida por Coubertin.

### **Da utopia ao pragmatismo**

A capacidade do COI em sobreviver intacto ao século XX é digna de atenção. O acúmulo de realizações já seculares e a persistência de um modelo institucional e competitivo criado promovem um modelo de tradição. A base organizacional dos Jogos Olímpicos está fincada em uma estrutura competitiva cujo referencial institucional foram as federações esportivas britânicas, entretanto o sistema simbólico mítico sempre esteve pautado no imaginário olímpico da Antiguidade (RUBIO, 2001; 2019). Isso distingue

a competição olímpica de outras grandes competições de apelo global, uma vez que a sua realização gera impactos de ordem simbólica e material.

Do ponto de vista material, essa discussão pode se iniciar pelo processo de postulação e escolha das sedes (ROCHE, 2000). A disputa para sediar a competição ocorreu desde a primeira edição olímpica, cuja vitória foi dada a Atenas, numa deferência à terra natal dos Jogos Olímpicos. Entretanto, Pierre de Coubertin entendia ser necessária a itinerância do evento para que fosse alcançada a desejada internacionalização do Movimento Olímpico. Ainda na sua fase de estabelecimento, as disputas para fazer parte do programa competitivo ou para sediar o evento provocavam inúmeras discussões entre o seletivo grupo de dirigentes (RUBIO, 2010).

Foram muitos os motivos para essa disputa no século passado, mas a possibilidade de se tornar um evento lucrativo, após o processo de profissionalização ocorrido ao longo da década de 1980, acirrou-a ainda mais. Razões de ordem prática caminhavam juntas com o imaginário que acompanha as disputas olímpicas, deixando impressas nas cidades-sede não apenas as marcas dos cinco aros coloridos que simbolizam o Movimento Olímpico, mas a força simbólica maior do evento em si. O poder de sedução desse símbolo tem levado os dirigentes governamentais e esportivos a se sujeitarem a exigências que implicam a perda de autonomia, de identidade e de valores materiais e morais. O fascínio exercido pelo imaginário olímpico levou à rendição desses grupos às regras impostas de forma unilateral, sob uma prática discursiva que apregoava valores universais.

Ao serem regradadas, institucionalizadas e internacionalizadas, práticas competitivas da cultura corporal de movimento foram universalizadas dentro de uma organização que tinha como prerrogativa construir um sistema competitivo único. O esporte praticado nesse sistema é evidentemente destinado a poucos, dos mais habilidosos, como atividades em que se exige a especialização extrema. Entretanto, causa curiosidade o desejo de pertencimento a um movimento que pode levar a uma perda de identidade devido às limitações impostas pelo establishment.

O processo de apropriação de esportes pelo Movimento Olímpico será aqui denominado “olimpização”, ou seja, o enquadramento de modalidades criadas e consagradas como manifestações da cultura corporal de movimento, cuja dinâmica e regras são próprias, fora do sistema historicamente determinado como olímpico. A força simbólica implicada nos mecanismos de pertencimento ao seletivo grupo dos atletas, ou ainda dos dirigentes, resulta na submissão a um sistema que põe em risco a existência de esportes concebidos como de aventura ou natureza, como é o caso do surfe, do skate ou da escalada, desfigurando-os como uma manifestação cultural impregnada de sentidos relacionados ao meio em que foram

criados e desenvolvidos (FALCÃO; UVINHA, 2018; EDWARDS; CORTE, 2010; MACHADO, 2017; RUBIO, 2019; THORPE; WHEATON, 2011).

A atividade esportiva, e a competição que pode dela gerar, são criações culturais localizadas histórica e geograficamente. A universalidade desejada para essa prática depende dos muitos movimentos gerados pelos grupos sociais ao redor do planeta, e isso demanda tempo para a sua assimilação. Ao longo da história olímpica foi possível observar a inclusão e a exclusão de várias modalidades, justamente para atender a esses movimentos. Claro está que, no final do século passado, a juventude deu pistas sobre o envelhecimento do Movimento Olímpico, distanciando-se tanto da prática esportiva como das competições. O esporte olímpico precisava se renovar garantindo assim a necessária audiência para que o comércio em seu entorno continuasse a prosperar. A juventude perdida, como prática e como público, precisava ser resgatada.

A sisudez dos uniformes brancos foi substituída pela moda esportiva gráfica e colorida. Chegam aos Jogos de Inverno modalidades como o snow board e a irreverência de seus praticantes. As mulheres ganham espaço deixando de ser apenas musas e rainhas para serem guerreiras e poderosas. Sim, o mundo mudou, o Movimento Olímpico percebeu isso e se transformou.

Um exemplo dessa dinâmica são as mudanças das regras para a aceitação de uma nova modalidade esportiva em Jogos Olímpicos. Conforme a Carta Olímpica de 2001, para que uma modalidade esportiva fizesse parte dos Jogos Olímpicos era preciso que ela fosse praticada em um mínimo de setenta e cinco países e quatro continentes para homens e em, no mínimo, de quarenta países, de três continentes, para mulheres. Em um primeiro momento essas modalidades teriam apenas caráter de exibição e, em sendo reconhecidas e aprovadas, passariam a fazer parte do programa oficial. Uma das prerrogativas do Comitê Organizador de uma edição olímpica é sugerir ao COI a inclusão de uma ou mais provas adicionais exclusivamente para a edição em questão. Nesse caso não há distribuição de medalhas.

Recentemente essas regras foram alteradas.

Conforme a Carta Olímpica (IOC, 2019), cada Federação Internacional (FI) de esportes já incluídos no programa estabelece suas normas para participação em Jogos Olímpicos, inclusive os critérios de classificação. Todos os critérios devem ser apresentados e aprovados pela Comissão Executiva do COI. O programa esportivo de uma edição olímpica é decidido preferencialmente na mesma sessão em que for escolhida a cidade-sede. É também essa instância de poder que define, a qualquer momento, a exclusão de qualquer modalidade esportiva do programa olímpico, caso a FI não cumpra com a Carta Olímpica ou com o Código Mundial Antidopagem. O programa pode ser alterado a partir de um acordo que envolve

o Comitê Organizador, o COI e a Federação Internacional do esporte em questão até três anos antes da abertura da edição dos jogos em questão. O programa é composto por modalidades, disciplinas e provas. Uma disciplina é uma especialidade de uma modalidade que compreende uma ou mais provas. Uma prova é uma competição numa modalidade ou de uma das suas disciplinas, que tem por resultado uma classificação e determina a entrega de medalhas e de diplomas.

O modelo atual de competição parece ter chegado ao seu limite máximo. A menos que se faça um acordo com o Comitê Organizador, a recomendação do COI para o número de participantes é:

- Jogos Olímpicos de Verão: 310 provas, 10.500 atletas e 5.000 membros técnicos (treinadores, equipes técnicas e árbitros).

- Jogos Olímpicos de Inverno: 100 provas, 2.900 atletas e 2.000 membros técnico (treinadores, equipes técnicas e árbitros).

Embora determine que todo concorrente aos Jogos Olímpicos deva ser nacional do país do Comitê Olímpico que o inscreveu, há exceções, como a possibilidade de escolha para atletas com dupla cidadania, desde que sejam respeitados os períodos de transição determinados pela Comissão Executiva do COI, com o acordo dos Comitês Olímpicos Nacionais (CONs) e da FI em questão, tendo em conta as circunstâncias de cada caso. Atentos ainda aos deslocamentos provocados por conflitos e guerras, o COI passou a flexibilizar as regras de participação de atletas. Por isso determina que, se um Estado associado, uma província ou um departamento ultramarino, um país ou uma colônia se tornar independente, se um país for incorporado a outro devido a uma mudança de fronteira, se um país se fundir com outro ou se um novo CON for reconhecido pelo COI, um concorrente pode continuar a representar o país a que pertence ou pertencia. Caso o atleta prefira escolher representar o seu país ou ser inscrito nos Jogos Olímpicos pelo novo CON, no caso de existir, essa escolha poderá ser feita apenas uma vez.

Além disso, em todos os casos em que um atleta tenha os índices para participar dos Jogos Olímpicos, seja em representação de outro país que não o seu ou através da escolha quanto ao país que entende representar, a Comissão Executiva do COI pode tomar as decisões de natureza geral ou individual no que se refere a questões de nacionalidade, cidadania, domicílio ou residência de qualquer concorrente, incluindo a duração de qualquer período de espera.

### **Considerações finais**

São muitas as questões envolvidas na inclusão de uma modalidade



esportiva no programa olímpico. É necessário compreender a força que mobiliza a comunidade esportiva global sobre a necessidade de pertencimento a um grupo que opera com o conceito de universalização, desde que as regras sejam estabelecidas por um pequeno grupo conclamado como universal. É inegável a força da construção narrativa olímpica que determina a organização do esporte, mas principalmente sua fetichização.

A olimpização envolve não apenas a construção simbólica que leva à inclusão das modalidades esportivas no programa olímpico, mas também opera em diferentes instâncias que lidam com o tema olímpico, seja a produção acadêmica ou midiática. Nem atletas podem mais se submeter a uma relação verticalizada e desigual, onde sobram obrigações e faltam direitos. Mesmo diante da dificuldade de se adaptar às transformações sociais, é preciso atentar para o fato de que esse modelo centralizador e unilateral tem cada vez menos espaço de diálogo e manobra no contemporâneo. Ou seja, ou o Movimento Olímpico se revê ou ele está fadado ao esgotamento que vivem outras instituições seculares ao redor do planeta. Porém, diferentemente de instituições pautadas em dogmas, o COI é organizado e assessorado por profissionais que estão sensíveis às demandas da sociedade, seja por idealismo ou por necessidades comerciais. A busca pelo debate sobre as questões que norteiam o Olimpismo sugere um redirecionamento não apenas político do Movimento Olímpico. Abrir-se para temas negligenciados no passado indica uma preocupação verdadeira sobre as repercussões de fatos que denotaram discriminação, preconceito e desrespeito à sociedade, e levam no presente a um crescente desinteresse pelo maior espetáculo esportivo do planeta.

Cada vez mais ciente de seu papel nesse processo, o atleta também participa das ações presentes, deixando de ser apenas um executor de gestos habilidosos valiosos para o espetáculo esportivo e passando a ser uma figura central dentro do Movimento Olímpico. A ampliação da participação do protagonista do espetáculo esportivo nas instâncias de poder é um primeiro passo, mas não deve ser o último.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Bárbara Schausteck de; MARCHI JÚNIOR, Wanderley. “A

- oligarquia olímpica: uma leitura sobre a autoperpetuação dos brasileiros no poder das instituições olímpicas nacionais e internacionais”. *Olimpianos – Journal of Olympic Studies*, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 33-52, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.30937/2526-6314.v1n1.id4>>.
- BARBERO, José Ignacio. “Introducción”. In: BROHM, J. M, et al. (ed.). *Materiales de Sociología del Deporte*. Madri: La Piqueta, 1993, pp. 9-38.
- BOURDIEU, Pierre. “Deporte y clase social”. In: BROHM, J. M, et al. (ed.). *Materiales de Sociología del Deporte*. Madri: La Piqueta, 1993, pp. 57-82.
- BROHM, Jean-Marie. “20 tesis sobre el deporte”. In: \_\_\_\_\_ et al. (ed.). *Materiales de Sociología del Deporte*. Madri: La Piqueta, 1993, pp. 47-55.
- \_\_\_\_\_. et al (ed.). *Materiales de Socioloiga del Deporte*. Madri: La Piqueta, 1993.
- EDWARDS, Bob; CORTE, Ugo. “Commercialization and lifestyle sport: lessons from 20 years of freestyle BMX in ‘Pro-Town, USA’”. *Sport in Society*, Londres, v. 13, n. 7-8, pp. 1.135-51, set. 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/17430431003780070>>.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- FALCÃO, Tiago B. de Carvalho; UVINHA, Ricardo Ricci. “Skate at Mount Olympus”. *Olimpianos – Journal of Olympic Studies*, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 435-48, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.30937/2526-6314.v2n2.id46>>.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GARCÍA FERRANDO, Manuel; DURÁN GONZÁLEZ, Luis J. “El deporte mediático y la mercantilización del deporte: la dialéctica del deporte de alto nivel”. In: \_\_\_\_\_ et al. (ed.). *Sociología del deporte*. Madri: Alianza, 2002, pp. 221-47.
- GIGLIO, Sergio Settani; RUBIO, Katia. “A hegemonia europeia no Comitê Olímpico Internacional”. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 31, n. 1, pp. 291-305, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.11606/1807-5509201700010291>>.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HORN, John; WHANNEL, Garry. *Understanding the Olympics*. 2. ed. Abingdon/ Nova York: Routledge, 2016.
- IOC – INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE. *Olympic Charter*. Lausanne: International Olympic Committee, 2019. Disponível em: <<https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/General/EN-Olympic-Charter.pdf>>.
- LOVISOLO, Hugo. “O enigma do Olimpismo”. In: RUBIO, K. et al. (org.). *Ética e compromisso social nos Estudos Olímpicos*. Porto Alegre: Editora PUC-RS, 2007, pp. 113-20.
- MACHADO, Raoni. “Uma aventura olímpica: novas modalidades, novos desafios”. *Olimpianos – Journal of Olympic Studies*, São Paulo, v. 1, n.

- 3, pp. 220-31, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.30937/2526-6314.v1n3.id30>>.
- MULLER, Norberty. *Olympism Selected Writings. Pierre de Coubertin 1863-1937*. Lausanne: International Olympic Committee, 2000.
- ROCHE, Maurice. *Mega-events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*. Londres: Routledge, 2000.
- RUBIO, Katia. *O atleta e o mito do herói*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Olimpização: notas sobre o desejo de inclusão no modelo olímpico”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Do pós ao neo olimpismo: esporte e movimento olímpico no século XXI*. São Paulo: Laços, 2019, p. 378.
- \_\_\_\_\_. “Identidade heroica e narrativas biográficas: A memória do esporte por atletas olímpicos”. *Olimpianos – Journal of Olympic Studies*, São Paulo, v. 3, pp. 1-24, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.30937/2526-6314.v3.id85>>.
- \_\_\_\_\_. *Medalhistas olímpicos brasileiros: memórias, histórias e imaginário*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Jogos olímpicos da era moderna: uma proposta de periodização”. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 24, n. 1, pp. 55-68, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1807-55092010000100006>>.
- THORPE, Holly; WHEATON, Belinda. “Generation X Games’, Action Sports and the Olympic Movement: Understanding the Cultural Politics of Incorporation”. *Sociology*, v. 45, n. 5, p. 830–847, out. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0038038511413427>>.

# O BRAZIL NÃO MERECE O BRASIL? IMPASSES DO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO E O PARADOXO DE RAÍZES DO BRASIL

João Cezar de Castro Rocha<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Análise das modificações nas edições de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Proposta para uma nova abordagem para a disciplina do pensamento social brasileiro.

**Palavras-chave:** Pensamento Social Brasileiro. Ensaio. Nação. Sérgio Buarque de Holanda.

## ABSTRACT

A study of the changes in the editions of *Roots of Brazil*, by Sérgio Buarque de Holanda. Proposal towards a new approach to the discipline Brazilian Social Thought.

**Keywords:** Brazilian Social Thought. Essay. Nation. Sérgio Buarque de Holanda.

*O Brazil não merece o Brasil*  
*O Brazil tá matando o Brasil*

Aldir Blanc, Maurício Tapajós

## Uma fonte fundamental

O pensamento social brasileiro constitui uma fonte fundamental para se entender o sentido e a pluralidade das reflexões acerca da formação do país. De fato, trata-se de um campo de estudos em crescimento constante:

---

1 Professor Titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Autor de treze livros e organizador de mais de vinte títulos. Artigo escrito graças à bolsa concedida como Pesquisador Visitante / Xiaoxiang Scholar da Universidade Normal de Hunan (HNU) e do Humboldt Centre for Interdisciplinary Research at Hunan Normal University. E-mail: jccr123@yahoo.com.br.

Nos últimos trinta anos, pesquisas sobre as tradições intelectual, cultural, social e política brasileiras, ao se identificarem e serem identificadas como “pensamento social brasileiro”, contribuíram para dar forma a esta área de pesquisa que, hoje, tem apresentado uma dinâmica muito particular e amplas condições de afirmação no âmbito das ciências sociais praticadas no Brasil. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2011, p. 11.)

Disciplina acadêmica com ascendência nobre, pois, antes mesmo do fortalecimento da pesquisa universitária, a tradição do ensaísmo nacional produziu títulos incontornáveis para a decifração do enigma Brasil e sua atualidade afirma-se em temas os mais variados: “Respondendo à pergunta formulada por Lilia Moritz Schwarcz e André Botelho sobre como via o futuro da área do pensamento social brasileiro, apontei a contemporaneidade da temática que constantemente o animou”<sup>2</sup>. Nessa passagem, Eli de Rugai Bastos referia-se a estudos da década 1950 e 1960; poderíamos, contudo, remontar inclusive ao século XIX e às primeiras décadas do século XX, e teríamos à disposição uma autêntica biblioteca de títulos de grande relevância para embasar a reflexão sobre os impasses e as promessas do país. Traço, aliás, definidor das culturas latino-americanas em geral, cuja tradição ensaística de interpretação dos dilemas nacionais é um dos eixos da vida intelectual do continente.

Por isso mesmo, nas últimas décadas, a expansão do campo dedicado ao pensamento social brasileiro é uma realidade palpável:

Na última década, a área do chamado pensamento político-social brasileiro apresentou uma expansão significativa. Ela pode ser medida pelo aumento expressivo do número de dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação; de comunicações apresentadas. (LYNCH, 2013, p. 727.)

Recentemente, uma iniciativa pioneira promete uma sistematização e um alcance inéditos, por meio da criação da Biblioteca Virtual do Pensamento Social (BVPS), que apresenta uma definição generosa do campo de estudos, destacando a abrangência potencial de objetos de estudo, que autoriza a inclusão de atividades que não são necessariamente acadêmicas:

---

2 Um exemplo marcante: as reflexões dos anos de 1950 e 1960 acerca de questões relativas à exclusão e marginalidade nos mundos rural e urbano seguiram alimentando trabalhos recentes (BASTOS, 2011, p. 52).

A Biblioteca Virtual do Pensamento Social (BVPS) é uma iniciativa da rede de pesquisadores da área de pensamento social, especialização interdisciplinar que reúne praticantes das ciências sociais, história, estudos literários, artes em geral e educação. Tradicionalmente, sua agenda de investigação está concentrada na *análise das interpretações da sociedade brasileira* que estão presentes em ensaios, monografias científicas e obras de arte (romances, pinturas, etc.), bem como dos grupos intelectuais e artísticos que produzem essas interpretações. (BRASIL JR.; CARVALHO, 2017, p. 144, grifos meus.)

Neste artigo, gostaria de propor uma hipótese que, sem deixar de reconhecer tanto a centralidade do pensamento social brasileiro, quanto a riqueza de seus resultados, ainda assim valorize uma contradição que talvez não possa ser resolvida. Se vejo bem, o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, levou essa contradição a seu ponto máximo; isto é, em sua primeira edição (1936). As revisões feitas em edições subsequentes tornaram o ensaio menos contraditório.

Infelizmente — como tentarei demonstrar.

#### **Uma resposta (ao fim e ao cabo?)**

Principio com uma breve anamnese de um fracasso: o meu próprio.

No meu primeiro livro, *Literatura e cordialidade* (CASTRO ROCHA, 1998), identifiquei uma intrigante modificação nas edições de *Raízes do Brasil*, especialmente em seu primeiro parágrafo, embora no livro todas as mudanças substanciais também tenham sido realizadas. Contudo, não fui capaz de ir além da mera identificação. E não apenas porque meu propósito era caracterizar a permanência da cordialidade nas relações sociais, mesmo nas condições de uma sociedade urbana e modernizada, e sobretudo nos campos artístico e intelectual. Sérgio Buarque de Holanda considerava que a urbanização da sociedade e a modernização da economia levariam à superação da sociabilidade cordial. Em seu célebre fecho da polêmica com Cassiano Ricardo, o autor de *Monções* foi cristalino:

Com a progressiva urbanização, que não consiste apenas no desenvolvimento das metrópoles, mas ainda e sobretudo na incorporação de áreas cada vez mais extensas à influência metropolitana, o homem cordial se acha fadado provavelmente a desaparecer, *onde ainda não desapareceu de todo*. E às vezes receio sinceramente que já tenha gasto muita cera com esse pobre defunto. (BUARQUE DE HOLANDA, 2016, p. 401, grifos meus<sup>3</sup>.)

---

3 Por motivos que ficarão óbvios, citarei diversas edições de *Raízes do Brasil*.

Pelo contrário, busquei mostrar que a cordialidade não somente se adaptou às novas condições e permaneceu vigente, com também inverteu ironicamente a equação buarquiana. Isto é, a extensão das áreas de “influência metropolitana” deveria levar ao eclipse da família patriarcal e, portanto, ao ocaso das relações cordiais. Insidiosa, porém, a cordialidade levou a melhor nesse jogo de soma zero e subverteu a ordem das metrópoles, impondo sua lógica peculiar, na qual a esfera privada lança uma sombra dominante no espaço público. Exatamente como o “malandro cordial”, imaginado por Chico Buarque de Holanda, em sua canção “Homenagem ao malandro”:

Agora já não é normal  
O que dá de malandro regular, profissional  
Malandro com aparato de malandro oficial  
Malandro candidato a malandro federal  
Malandro com retrato na coluna social  
Malandro com contrato, com gravata e capital  
Que nunca se dá mal<sup>4</sup>

Em relação à mudança que assinalai no primeiro parágrafo do ensaio, simplesmente não fui capaz de propor nenhuma hipótese satisfatória. Em 2004, retornei ao problema, sublinhando o paradoxo da surpreendente alteração no primeiro parágrafo do ensaio, associando-a à “lírica do exílio”, isto é, à forma de pensamento definidora da experiência histórica brasileira (CASTRO ROCHA, 2004). No entanto, no fundo, o problema me escapou de novo; anotar o paradoxo e explorar certo ângulo foi o máximo que consegui, mas o paradoxo mesmo seguiu intocado. Em 2012, voltei à carga, privilegiando desta vez o apagamento meticuloso que Sérgio Buarque de Holanda realizou da presença de Gilberto Freyre na segunda edição. Se em 1936 o autor de *Casa-grande & senzala* ocupava papel de protagonista em alguns trechos do livro, nas edições posteriores seu nome é literalmente suprimido em todas as passagens nas quais era mencionado na primeira edição (idem, 2012). Por fim, na edição comemorativa dos oitenta anos de *Raízes do Brasil*, pesquisei a gênese da noção de “homem cordial” na estrutura do texto (idem, 2016). Como se percebe, nesses dois últimos casos, sequer mencionei o paradoxo que me inquietou desde o meu primeiro livro.

Hora, portanto, de revisitar o problema. Talvez finalmente tenha uma hipótese que me permita dar um passo adiante.

---

4 Para uma análise aguda das relações entre o historiador e o compositor, ver Starling, 2009.

Recordemos a primeira edição, publicada em 1936. Nela, o livro principia com um otimismo que me deixou perplexo (e segue me inquietando):

Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar *o fato verdadeiramente fundamental* de constituirmos o *único esforço bem-sucedido* em larga escala, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical e sub-tropical. Sobre território que, povoado com a mesma densidade da Bélgica, chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população atual do globo, *vivemos uma experiência sem símile*. (BUARQUE DE HOLANDA, 1936, p. 3, grifos meus.)

É curioso que Sérgio Buarque retome o exemplo do conde Affonso Celso em seu panegírico *Porque me ufano do meu país*. Recorde-se a comparação: “Quer isto dizer que se a população do Brasil igualar a densidade da população belga, tornar-se-á superior a que se calcula existir hoje na terra inteira” (CELSO, s.d. [1900], p. 6). A dicção ufanista não é a mesma, claro está, mas a qualificação da experiência colonial é muito eloquente. No estudo dos primórdios da sociedade brasileira, *o fato verdadeiramente fundamental* reside na constatação do *único esforço bem-sucedido*, em escala planetária, *de transplantação da cultura europeia!* Em consequência, e não poderia ser diferente, *vivemos uma experiência sem símile*. O texto é tão explícito que dirime toda e qualquer possível dúvida: o exemplo brasileiro não tem paralelo em termos de êxito na sua formação.

Para que o efeito de contraste entre as edições fique ainda mais claro, reproduzo a abertura da edição de 1967, o texto definitivo de *Raízes do Brasil*; a versão que se lê hoje em dia:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, *se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar*, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. (BUARQUE DE HOLANDA, 1989 [1967], p. 3, grifos meus.)

No primeiro caso, vale a pena reiterar, a experiência brasileira é sem igual porque exitosa: a leitura da passagem dispensa maiores esforços hermenêuticos. E o sucesso necessariamente implica dizer que a aclimatação da cultura europeia ocorreu da melhor maneira possível. O parágrafo de abertura da primeira edição pareceria portanto a própria metonímia do título. O intérprete poderia encontrar os fundamentos da formação social, já que, desde seus primórdios, o processo civilizatório brasileiro exemplificaria



uma feliz e rara coincidência entre intenção e gesto. As raízes do Brasil poderiam ser reveladas, inclusive vistas a olho nu, fratura exposta sem dor alguma, pois, e permitam-me ser redundante, segundo o ensaísta, constituímos *o único esforço bem-sucedido* de transplantação cultural.

Uma pergunta inesperada se impõe. Não é verdade que se escuta na abertura do ensaio de 1936 um eco do parágrafo de abertura de *Casa-grande & senzala*, lançado em 1933 por Gilberto Freyre? A questão surpreende, pois já na segunda edição de *Raízes do Brasil* Sérgio Buarque esforçou-se ao máximo para se afastar da presença de Freyre, que, aliás, foi o editor da coleção Documentos Brasileiros, na qual *Raízes do Brasil* apareceu como primeiro título. A partir de 1945, as diferenças políticas entre os dois somente cresceu, chegando ao ponto da desavença irreconciliável após o golpe militar de 1964<sup>5</sup>. No entanto, nos anos iniciais da década de 1930, nas primeiras edições, respectivamente, de *Casa-grande & senzala* e *Raízes do Brasil*, sobressaía o acordo no tocante ao caráter bem-sucedido da experiência colonial<sup>6</sup>:

Quando em 1532 se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira, já foi depois de um século inteiro de contatos dos portugueses com os trópicos; de demonstrada na Índia e na África sua aptidão para a vida tropical. Mudado em São Vicente e em Pernambuco o rumo da colonização portuguesa do fácil, mercantil, para o agrícola: organizada a sociedade colonial sobre base mais sólida e em condições mais estáveis que na Índia ou nas feitorias africanas, no Brasil é que se realizaria a prova definitiva daquela aptidão. (FREYRE, 1943 [1933], p. 77.)

As duas passagens celebram a vocação colonizadora portuguesa. No vocabulário de Gilberto Freyre, a plasticidade do português favoreceu o contato produtivo entre culturas, assim como sua assimilação num composto híbrido, formado por elementos lusitanos, abertos à contribuição milionária do Outro:

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma ou de outra, mas das duas. (...) A Europa reinando mas sem governar: governando antes a África. (FREYRE, 1943 [1933], pp. 78-9).

---

5 Para um estudo de suas diferentes concepções de democracia, ver Rezende, 1996.

6 Para uma análise de certa proximidade entre os dois autores, ver Costa, 1992.

Pedro Meira Monteiro apontou corretamente que Sérgio Buarque retomou essa imagem, definindo a Península Ibérica como “região indecisa entre a Europa e a África” (MONTEIRO, 1998, p. 136 [nota 7]). Compreende-se a retomada: mais do que uma metáfora em comum, os dois autores compartilhavam a mesma avaliação excepcionalmente positiva no tocante aos primórdios da história colonial. É certo que a contenção da escrita de Sérgio Buarque jamais chegaria à prosa gorda de quem se criou no embalo da rede. Penso, sem dúvida, no poema-homenagem de João Cabral:

Ninguém escreveu em português  
no brasileiro de sua língua:  
esse à-vontade que é o da rede,  
dos alpendres, da alma mestiça,  
medindo sua prosa de sesta,  
ou prosa de quem se espreguiça  
(MELO NETO, 1994 [1975], p. 387.)

João Cabral sempre soube elogiar com malícia: para quem conhece a obra do poeta, a palavra que encerra o poema também anuncia o impulso oposto de seu projeto construtivo. No entanto, apesar da diferença no estilo da prosa, entre o excesso e a contenção, a abertura da primeira edição de *Raízes do Brasil* corroborava o otimismo do sociólogo pernambucano: dicções diferentes, porém afinadas no mesmo tom fundamentalmente positivo. Érico Veríssimo deu eloquente testemunho sobre o estilo dos dois autores. Derramou-se em elogios a Freyre:

Ele escreve informalmente, de modo muito colorido, e deve-se dizer que despojou a sociologia de sua camisa engomada e de seu sobretudo — para fazê-la usar roupas leves e esportivas. Lê-se seus livros com verdadeiro gosto, como se fossem romances altamente divertidos (VERÍSSIMO, 1995 [1945], pp. 120-1.)

Já Sérgio Buarque mereceu apenas uma curta observação: “é autor de um ensaio bem escrito, *Raízes do Brasil*” (ibidem, p. 121).

Nesse contexto de aproximações, vale recordar: *Raízes do Brasil* foi o primeiro volume da coleção Documentos Brasileiros, na época coordenada por Gilberto Freyre para o editor José Olympio. Freyre inclusive escreveu o prefácio, no qual esclareceu os propósitos da coleção, mais do que apresentou o livro. Vejamos um trecho:

A série que hoje se inicia com o trabalho de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, vem trazer ao movimento intelectual que agita nosso país, à ânsia de introspecção social que é um dos traços mais vivos da nova inteligência brasileira, uma variedade de material, em grande parte ainda

virgem. Desde o inventário à biografia, desde o documento em estado quase bruto à interpretação sociológica em forma de ensaio. (FREYRE, 1936, p. V.)

Como se percebe, a ênfase recaiu na descrição dos propósitos da coleção, que correspondia ao projeto freyriano de ampliação máxima dos objetos de estudo para uma compreensão nova do fenômeno sociológico. O terceiro parágrafo do prefácio de sete páginas é inteiramente dedicado ao autor de *Raízes do Brasil*:

Os organizadores desta coleção foram ainda felizes podendo fazer do trabalho de Sérgio Buarque de Holanda o seu volume nº 1. O escritor paulista é uma daquelas inteligências brasileiras em que melhor se exprimem não só o desejo como a capacidade de analisar, o gosto de interpretar, a alegria intelectual de esclarecer. Quando apareceu, há dez ou doze anos, ao lado de Prudente de Moraes, neto, — talvez a vocação mais pura de crítico que já surgiu entre nós — foi logo revelando as qualidades e o gosto, que agora se afirmam vitoriosamente. (Ibidem.)

Em 1936, portanto, as afinidades entre os dois autores permaneciam sendo eletivas. Contudo, na edição definitiva, enriquecida com importante introdução de Antonio Candido, “O significado de *Raízes do Brasil*”, o parágrafo de abertura sofreu uma mudança radical. No fundo, finalmente creio que posso avaliar seu alcance e propor uma hipótese que se associa com a tradição do pensamento social brasileiro (repito a passagem para reforçar o contraste):

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, *se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar*, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. (BUARQUE DE HOLANDA, 1989 [1967], p. 3, grifos meus.)

A modificação não poderia ser maior, já que, agora, a experiência histórica brasileira parece condenada ao descompasso entre as ideias e seu lugar. Destaque-se o fator decisivo: não se trata de correção estilística, que vise aprimorar a expressão ou torná-la mais clara, tampouco do acréscimo de novos dados, que aprimorem o argumento, *mas da supressão completa de ideia-chave, simplesmente substituída pelo seu contrário*. E isso sem

mediação alguma: de um extremo ao outro, não há como atar as pontas, como se Bento Santiago se insinuasse na escrita de *Raízes do Brasil*. Os fatores da formação social brasileira que surgiam caracterizados como o *único esforço bem-sucedido* de transplantação cultural em larga escala, passam a surgir como definitivamente estrangeiros às condições tropicais. O trânsito do próprio ao alheio realiza-se abruptamente, como se entre as duas passagens não residisse um paradoxo de difícil entendimento. Contudo, apesar da notável mudança, tanto nas primeiras edições quanto na definitiva seguia o célebre trecho (com pequenas modificações):

Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições, nossa visão de mundo, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda uns desterrados em nossa terra*. (BUARQUE DE HOLANDA, 1948 [1936], p. 15, grifos meus.)

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*. (Idem, 1967 [1936], p. 3, grifos meus.)

Nas primeiras duas edições, somente faltava o advérbio “hoje”, o resto da frase é praticamente o mesmo, preservando-se porém o mesmo juízo — a sutil mudança conceitual de “formas de vida” para “formas de convívio” e de “visão de mundo” para “ideias” corresponde a uma correção conceitual que afasta a escrita de uma dicção filosófica alemã pela substituição das noções de *Lebensform* e *Weltanschauung*<sup>7</sup>. Uma pergunta se impõe: como é possível que ainda não se tenha discutido divergência tão flagrante? Os brasileiros tiveram uma experiência única porque bem-sucedida, mas, ao mesmo tempo, como resultado, vivem desenraizados em seu próprio país. Esse é paradoxo que preciso finalmente enfrentar: *como ser ao mesmo tempo bem-sucedido e desterrado?*

Na verdade, Sérgio Buarque não inovou com a célebre frase. Euclides da Cunha já empregara a ideia do desterro em *Os sertões*, seja como reminiscência do estatuto colonial, seja como imagem metafórica do desconhecimento dos brasileiros do litoral em relação aos brasileiros do sertão: “*O Brasil era a terra do exílio; vasto presídio com que se amedrontavam os heréticos e os relapsos, todos os passíveis do morra per ello da sombria justiça daqueles tempos*” (CUNHA, 1998 [1902], p. 85, grifos meus). Num

---

7 Marcus Vinicius Corrêa Carvalho (1997) estudou a relação de Sérgio Buarque de Holanda com o pensamento alemão em sua dissertação de mestrado; ver especialmente o capítulo 2, “Um estudo compreensivo” (pp. 40-107).

ensaio posterior, “Terra sem história (Amazônia)”, Euclides inclusive antecipara a fórmula: “Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pisando terras brasileiras” (idem, 1999 [1909], p. 7).

No meio do caminho entre *Os sertões* (1902) e *Raízes do Brasil* (1936), Alberto Torres já havia dado plena caracterização à ideia:

*Os brasileiros são, todos, estrangeiros na sua terra, que não aprenderam a explorar sem destruir, e que têm devastado, com um descuido, de que as afirmações dos meus trabalhos dão ainda um pálido reflexo. Os que habitam as cidades fazem-se, por sua vez, ainda mais estrangeiros, exibindo uma fictícia civilização de luxos mentais e de luxos materiais, inteiramente alheios à vida nacional (...)*

Deste estado de desencontro, de ignorância e de conflito, entre a terra e os seus habitantes, entre as raças e o meio cósmicos, e entre as raças, o meio, as instituições, os costumes e as ideias, resultam os traços que formam o relevo convulsionado de nossa estrutura nacional. (TORRES, 1915. pp. 13-4, grifos meus.)

O ponto é importante: na tradição do ensaísmo brasileiro até a publicação de *Casa-grande & senzala*, o tom dominante era marcado pela incredulidade em relação às origens e, portanto, pela desconfiança no tocante ao futuro do país. A imagem do exílio na própria terra consagrou-se nas mais diferentes áreas, sugerindo um obstáculo em aparência intransponível, tornando o presente refém de um passado que futuro algum poderia transformar ou redimir. O livro de Alberto Torres é de 1915; somente dois anos depois, Olavo Bilac deu forma literária definitiva ao sentimento, em seu soneto “Música brasileira”, reunido no livro *Tarde* (1917):

Tens, às vezes, o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadência, acesa  
Em requebros e encantos de impureza,  
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza  
Dos desertos, das matas e do oceano:  
Bárbara poracé, banzo africano,  
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, chiba e fado, cujos  
Acordes são desejos e orfandades  
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de três saudades,  
Flor amorosa de três raças tristes.

O sentido dessa tristeza peculiar reúne a incomum conjunção de três exílios, como os plásticos versos de Bilac acentuam; afinal, se trata de música cujos “Acordes são desejos e orfandades/ De selvagens, cativos e marujos”. O sentimento é muito pouco metafísico, pois, pelo contrário, é historicamente enraizado. Não estamos diante da melancolia romântica ou do *spleen* baudelairiano, porém, de uma circunstância determinada, cuja historicidade evoca a expansão ultramarina portuguesa e suas conseqüências mais dolorosas: os índios perderam o direito à terra; os africanos, o domínio sobre seus corpos; os portugueses, deixaram sua pátria. Nos três casos, a sensação dominante é a do exílio, ou, no mínimo, da ausência de pertencimento completo a um território definido. Com efeito, não estar de todo em lugar algum se torna a marca dessa forma de convívio. Não surpreende, pois, que sua expressão musical tenha como vocação profunda, quase exclusiva, a tristeza.

A perspectiva ácida de Capistrano de Abreu autoriza o passo adiante que proponho. Em seu juízo, no Brasil Colônia, “vida social não existia, porque não havia sociedade” (ABREU, 1988 [1907], p. 256). Anote-se a radicalidade desse pensamento, pois, agora, não é mais o brasileiro que se sente desterrado numa paisagem inóspita, é antes o próprio país que se encontra à deriva, incapaz de integrar-se num todo minimamente orgânico.

Cinco grupos etnográficos, ligados pela comunidade ativa da língua e pela comunidade passiva da religião, moldados pelas condições ambientes de cinco regiões diversas, tendo pelas riquezas naturais da terra um entusiasmo estrepitoso, sentindo pelo português aversão ou desprezo, não se prezando, porém, uns aos outros de modo particular — eis em suma ao que se reduziu a obra de três séculos. (Ibidem.)

Poderia multiplicar exemplos, mas o que importa é recordar que a dicção fundamentalmente solar, mesmo celebratória, de Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* foi uma real novidade em 1933. O parágrafo de abertura de *Raízes do Brasil* inaugurou uma dualidade de grande interesse, como se uma terceira via fosse possível: entre a condenação do desterro e o ufanismo do Brasil bem brasileiro, Sérgio Buarque forjou a imagem bifronte do “bem-sucedido e exilado na própria terra”. Contudo, a partir da segunda edição, a riqueza se perdeu e retornamos ao puro impasse, ao mero desterro.

Por quê?

## A hipótese

Uma possível alternativa ao dilema encontra-se nos versos certos de Carlos Drummond de Andrade, no poema intitulado “Hino Nacional”, no qual se encena a reconstrução de diversos esforços de constituição simbólica do país. Para quem não se lembra, eis os primeiros versos do poema:

Precisamos descobrir o Brasil  
Escondido atrás das florestas,  
com a água dos rios no meio.  
O Brasil está dormindo, coitado.  
Precisamos colonizar o Brasil.  
(DRUMMOND DE ANDRADE, 1988 [1936], p. 108.)

*Colonizar o Brasil*, ou seja, despertá-lo, conferir-lhe sentido. Não será essa a vocação do pensamento social brasileiro, não será ao menos esse o seu projeto? O poema de Drummond vira pelo avesso precisamente essa pretensão; afinal, nos versos finais, eis que o próprio “Brasil” parece resistir a todas as tentativas de apreender sua essência (como um aviso claro de sua volatilidade?):

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,  
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?  
(Ibidem.)

Não se pode ignorar tal paradoxo, que, a seu modo, antecipa em dois anos o problema levantado pelo primeiro parágrafo de *Raízes do Brasil*. “Hino nacional”, poema de *Brejo das almas*, foi publicado em 1934. Quatro anos antes, a Revolução de 30 aprofundara o processo de modernização que, além da transformação das estruturas econômicas e sociais, incluía um ativo programa cultural cuja meta era tornar os brasileiros orgulhosos do país mediante a promoção de potencialidades até então negligenciadas. Precisamente o movimento que deveria levar à decadência das relações cordiais, o que, como vimos, não ocorreu. No irônico verso de Drummond: “Precisamos descobrir o Brasil./ Escondido atrás das florestas”. Contudo, impenetrável *floresta de símbolos*, o “Brasil” que não existe é o mesmo “Brasil” que não se rende às tentativas de traduzi-lo.

O projeto de decifração da esfinge-Brasil levou à cooptação de boa parte da geração modernista pelo Estado, incluindo o próprio poeta mineiro.

Em 1936, ano de publicação de *Raízes do Brasil*, foi criada a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, convertida em valioso instrumento para assegurar a popularidade de Getúlio Vargas. Aparentemente, o Brasil ali estava, pronto para ser “decifrado” e adequadamente difundido pelas ondas de rádio, filmes de propaganda política, artigos de jornal, promoção de artes plásticas, estímulo à produção literária — romances, poemas, crônicas: todos os gêneros eram bem-vindos, desde que confirmassem a versão oficial — e, por fim, ensaios de interpretação da nacionalidade.

Numa primeira leitura, o poema de Drummond esclarece que o Brasil oficial não passava de artifício resultante de cuidadosa orquestração política. Dessa perspectiva, o paradoxo se converte numa crítica: o “Brasil” oficial não coincide com o Brasil *profundo*. Talvez por isso o Brasil inexistente e, ao mesmo tempo, proclame sua própria inexistência. Em outras palavras, há um Brasil que precede o Estado e, conseqüentemente, não pode ser reduzido à imagem oficial. É como se o Brasil fosse um signo tão pleno de sentido que não pudesse ser apreendido por uma simples operação hermenêutica. O velho clichê prevalece nessa leitura: tão exuberante quanto sua natureza, o Brasil, o Brasil-em-si-mesmo, o Brasil bem brasileiro das declarações ufanistas *à la* Affonso Celso, em lugar de interpretado racionalmente, só pode ser sentido com o coração, pois, ante a plenitude do objeto, a linguagem parece incapaz de expressá-lo.

No entanto, tal leitura não dá conta da complexidade da intuição drummondiana. Se fosse satisfatória, como poderia a pergunta que encerra o poema duvidar da existência dos próprios brasileiros? Se o Brasil-em-si-mesmo excede sua ficção oficial, ele não se teria necessariamente inscrito no “povo”, origem da essência nacional, como afirmaria qualquer narrativa romântica? Mais inquietante que pôr em dúvida a existência do Brasil é questionar a realidade dos brasileiros. Se o povo é tão ficcional quanto a narrativa que o Estado forja do país, então, onde estamos? Ou: o que (não) somos *nós*?

A via sentimental evoca a brilhante análise que José Guilherme Merquior propôs do poema icônico de Gonçalves Dias, “Canção do exílio”. Leia-se a conclusão do célebre ensaio:

Profundamente brasileira é a saudade da terra natal, na forma de um desprezo cego pela realidade objetiva do país. (...) desgraçados de nós se perdermos a fé desse amor-vontade; desgraçados de nós, se então justificássemos o amor da nossa terra pela sua grandeza palpável — porque teríamos perdido a feição mais nobre do sentimento da terra natal, que é essa reserva, esse poder de amá-la, sem outra justificativa que o próprio amor. (MERQUIOR, 1996 [1965], pp. 67-8.)



Vale dizer, o *amor-vontade*, alheio à *realidade objetiva do país*, opera como os brasileiros afoitos do poema de Drummond, em seu afã de “despertar o Brasil” a todo custo. Pelo contrário, por que não radicalizar a aguda análise de Merquior, por meio de um retorno final ao paradoxo das edições de *Raízes do Brasil*?

Uma última vez, portanto, e agora, a citação na íntegra do parágrafo de abertura do ensaio:

Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar o *fato verdadeiramente fundamental* de constituirmos o *único esforço bem-sucedido em larga escala*, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical e sub-tropical. Sobre território que, povoado com a mesma densidade da Bélgica, chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população atual do globo, *vivemos uma experiência sem símile*. Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições, nossa visão de mundo, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda uns desterrados em nossa terra*. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar até à perfeição o tipo de cultura que representamos: o certo é que todo fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça participa fatalmente de um estilo e de um sistema de evoluções naturais a outro clima e a outra paisagem. (BUARQUE DE HOLANDA, 1936, p. 3, grifos meus.)

Hora de apresentar a hipótese que por tanto tempo me driblou.

Vamos lá: Sérgio Buarque talvez tenha intuído o verdadeiro desafio da formação da sociedade e do pensamento social brasileiro.

Creio que posso formular a contradição com as palavras de Aldir Blanc, em “Querelas do Brasil”:

O Brasil não conhece o Brasil  
O Brasil nunca foi ao Brasil  
(...)  
O Brasil não merece o Brasil  
O Brasil tá matando o Brasil  
(...)  
Do Brasil S.O.S. ao Brasil  
Do Brasil S.O.S. ao Brasil

O pensamento social brasileiro, e dificilmente poderia ser de outro modo, parte do princípio da *existência*, ainda que *potencial*, de seu objeto de estudo: a formação do país. Numa palavra: *Brasil*.

E se lêssemos no paradoxo buarquiano da primeira edição de *Raízes do Brasil* uma disjunção que define *profundamente* o dilema nacional? Isto é, retornando aos termos de Aldir Blanc, há um *Brazil* de fato exitoso, que enriqueceu nas condições coloniais e que se desdobra hoje por meio de uma brutal *história de desigualdade*, construída às expensas do *Brasil*<sup>8</sup>.

De um lado, há um país-Brasil, perfeitamente bem-sucedido, *uma experiência sem símile*, cuja economia encontra-se entre as maiores do mundo, e cujos protagonistas elaboraram um sistema político que assegura sua preservação, assim como montaram uma máquina econômica que transfere renda automaticamente para os seus próprios centros. De outro, *desterrados em nossa terra*, há a promessa nunca realizada de uma nação-Brasil, na qual somos todos coadjuvantes, *somos todos Otelo*, numa circunstância de precariedade permanente, numa instabilidade tornada respiração artificial, à margem da plena cidadania e dos benefícios da riqueza que não se deixa de produzir.

O *Brazil tá matando o Brasil* — e aqui o gerúndio se impõe.

*Nenhum Brasil existe* — o verso de Drummond ilumina toda uma experiência histórica, cujo paradoxo insuportável Sérgio Buarque de Holanda expôs na primeira edição de *Raízes do Brasil*, mas cuja tensão não conseguiu suportar e, por isso, nas revisões posteriores, resolveu a contradição, mas empobreceu a reflexão.

Por que não imaginar uma variante do pensamento social brasileiro cujo propósito consistiria em surpreender em ensaios como os de Capistrano de Abreu e de Alberto Torres as instâncias nas quais se suspende o que em tese se deveria afirmar, o próprio “Brasil”?

Uma variante do pensamento social que descobrisse o improvável e cuja epígrafe não poderia senão ser o verso definitivo e perturbador de Carlos Drummond Andrade, “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. 7. ed. Organização de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988 (1907).
- BASTOS, Elide Rugai. “Atualidade do pensamento social brasileiro”. *Revista Sociedade e Estado*, São Paulo / Brasília, v. 26, n. 2, pp. 51-70, maio-ago. 2011.

---

8 Em relação ao século XX, ver Souza, 2018.

- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948 (1936).
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (1967).
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *'Raízes do Brasil', 1936: Tradição, cultura e vida*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1997.
- CASTRO ROCHA, João Cezar. “O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados. Ou: por uma edição crítica de *Raízes do Brasil*”. In: \_\_\_\_\_. *O exílio do homem cordial*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, pp. 105-41.
- \_\_\_\_\_. “Raízes de uma rivalidade literária: Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre”. *Dicta & Contradicta*, São Paulo, v. 9, pp. 10-28, jul. 2012.
- \_\_\_\_\_. “Um conceito ou um baixo contínuo? Venturas e desventuras do homem cordial”. In: BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 457-63.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e cordialidade: O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- CELSONO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. 6a. edição. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. (1900).
- COSTA, Valeriano Mendes Ferreira. “Vertentes democráticas em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 26, pp. 219-48, 1992.
- CUNHA, Euclides da. “Terra sem história (Amazônia)”. In: \_\_\_\_\_. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (1909).
- \_\_\_\_\_. *Os sertões: Campanha de Canudos*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998 (1902).
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Hino nacional”. In: \_\_\_\_\_. *Brejo das almas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988 (1936), pp. 108-9.
- FREYRE, Gilberto. “Documentos Brasileiros”. In: BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. V.
- \_\_\_\_\_. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943 (1933).
- LYNCH, Christian Edward Cyril. “Por que pensamento e não teoria? A imaginação político-social brasileira e o fantasma da condição periférica (1880-1970)”. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 56, n. 4, p. 727-67, 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. “*Casa-grande & senzala*, quarenta anos”. In: \_\_\_\_\_. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (1975).
- MERQUIOR, José Guilherme. “O poema do lá”. In: \_\_\_\_\_. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996 (1965), pp. 67-8.
- MONTEIRO, Pedro Meira. *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos em Raízes do Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

- REZENDE, Maria José. “A democracia em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda”. *Plural*, São Paulo, n. 3, pp. 14-48, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André. “Pensamento social brasileiro, um campo vasto ganhando forma”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, pp. 11-6, 2011.
- SOUZA, Pedro H. G. Ferreira de. *Uma história de desigualdade: a concentração de renda entre os ricos no Brasil – 1926-2013*. São Paulo: Anpocs/Hucitec, 2018.
- STARLING, Heloisa. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- TORRES, Alberto. *As fontes da vida no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915.
- VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1995 (1945).

# PALAVRAS-CHAVE DA EDUCAÇÃO ESPECIAL E DA EDUCAÇÃO INCLUSIVA: RESSIGNIFICAÇÕES

Marcos Cezar de Freitas<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo analisa as palavras-chave com as quais, nos últimos quarenta anos, Educação Especial e Educação Inclusiva adquiriram diferentes perspectivas. Indica como as palavras acessibilidade, inclusão e diversidade foram ressignificadas e faz um inventário das palavras que a Educação Inclusiva não conservou das experiências de Educação Especial. Sugere, ao final, possibilidades para um novo uso e apropriação das palavras autonomia e interdependência.

**Palavras-chave:** Educação Especial. Educação Inclusiva. Diversidades. Repertórios.

## ABSTRACT

This article analyzes the keywords with which, in the last forty years, Special Education and Inclusive Education have acquired different perspectives. It indicates how the words accessibility, inclusion and diversity were reframed; it makes an inventory of the words that Inclusive Education did not keep from the experiences of Special Education. In the end, it suggests possibilities for a new use and appropriation of the words autonomy and interdependence.

**Keywords:** Special Education. Inclusive Education. Diversities. Repertoires.

---

1 Antropólogo, professor livre-docente do Departamento de Educação da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Pesquisador do CNPq. Coordenador do Projeto Educinep: Educação Inclusiva na Escola Pública e responsável pela Plataforma de Saberes Inclusivos. Dirige a pesquisa “Diversidades e Deficiências”, que aborda vulnerabilidades corporais de crianças refugiadas e migrantes estrangeiros. E-mail: marcos.cezar@unifesp.br.

## Introdução

Raymond Williams, intelectual que marcou profundamente o mundo acadêmico inglês na segunda metade do século XX, publicou textos muito zelosos e atentos quanto ao sentido que as palavras adquirem quando expressam algo que as pessoas “têm em comum”, a despeito de suas diferenças.

Foi com esse cuidado que escreveu, por exemplo, *Cultura e Sociedade* (WILLIAMS, 1958), abrangendo um longo período, 1780-1950, e observando que algumas palavras passaram a ser usadas com sentido inédito ou que absorveram visões de mundo, adquirindo, assim, a condição de “palavras coletivas” para expressar “o mesmo” (ibidem, p.13).

Tratando do “significado adquirido”, “construído”, concluiu que “indústria”, “democracia”, “classe”, “arte” e “cultura” tornaram-se palavras-chave na estrutura de significados daquele tempo, naquele lugar. Não narravam um processo, o instituíam.

Sua atenção ao uso das palavras tornou-se tão central em seu modo de analisar a sociedade, que escreveu um apêndice ao livro *Cultura e Sociedade* contendo um inventário de palavras fundamentais para entender o seu próprio objeto de análise, naquela obra. Esse apêndice mostrou-se tão denso que ganhou vida própria e tornou-se um de seus livros mais celebrados, *Keywords*, publicado dezoito anos depois (idem, 1976).

Desse legado crítico, recebemos uma *mínima metódica*, que alerta para redobrarmos a atenção em relação às palavras que se tornam palavras-chave em determinados processos históricos.

Nesse sentido, este artigo exercita a reflexão sobre os significados adquiridos pelas palavras “especial”, “acessibilidade”, “inclusão”, “diversidade”, “autonomia” e “interdependência” num período fundamental para a configuração que temos das experiências de escolarização de pessoas com deficiência, associadas à Educação Especial e à Educação Inclusiva. Refiro-me ao Brasil, tomando por referência os últimos vinte anos do século XX e os primeiros vinte anos do século XXI, quatro décadas de intensa ressignificação daquilo que “temos em comum”.

A inspiração analítica buscada no estudo antropológico do manejo das palavras. tal como fez Williams, diz respeito à percepção adquirida em décadas de pesquisa no universo da Educação Inclusiva, que permite concordar em que o uso das palavras excede as intenções classificatórias de quem delas se apropria e mostra vínculos que temos com estruturas que, simultaneamente, nos fazem e são feitas por nós. Elas nos mostram como nos mostramos.

Por isso, compartilhando com o leitor um repertório próprio de palavras que, na passagem de um século para outro, tornou-se um repositório permanente do “nosso” modo de pensar Educação Especial e Educação Inclusiva, pretendo, ao final, colocar em discussão as palavras-chave para explicitar a diferença estrutural entre acessibilidade e inclusão.

### **Palavras que não se complementam**

As palavras especial e inclusão nem sempre são complementares, e, muitas vezes, a Educação Inclusiva somente consegue expressar seus propósitos diferenciando-se da Educação Especial. Em circunstâncias específicas, essa diferenciação se adensa, e a Educação Inclusiva passa a depender de uma compreensão mais aberta a respeito de seus propósitos, que são mais amplos, como se verá adiante.

Reconhecemos um amplo espectro de estudos com argumentos que têm analisado a complexa relação entre os sentidos atribuídos à escolarização e as demandas específicas de pessoas com deficiência.

Há análises que possibilitam entender como a Educação Especial desenvolveu espaços próprios, instituições especializadas, demarcações centradas nas particularidades orgânicas da pessoa (BUENO, 2004; JANNUZZI, 1985; MAZZOTA, 1996; SOARES, 2006), e que se somam às abordagens que desdobraram dessa percepção questionamentos sobre as dinâmicas de segregação, sobre as insuficiências das políticas educacionais e sobre as práticas inconsistentes da escola (JESUS et al., 2011; KASSAR; ARRUDA; BENATTI, 2011).

Há autores que insistiram que sem a crítica das estruturas sociais não seria possível avançar o debate nesse universo (ibidem) e autores que perguntaram sobre o que a palavra “especial” significa para a Educação Especial (FERREIRA, 1994; SOUSA; PRIETO, 2002; PRIETO, 2002, 2006).

Autores preocupados com a dimensão política do encontro entre Educação Especial e Educação Inclusiva (GÓES, 2004; LAPLANE, 2004, 2010), abriram caminho para outros que refletiram sobre essa questão na perspectiva da formação e atuação de professores, considerando a complexidade de abordar as vulnerabilidades do outro (PADILHA, 2001; MICHELS, 2005; FREITAS, 2013; FREITAS; PRADO, 2017; MOLINA PAGNEZ, 2016).

E há autores que há muito tempo enriquecem esse debate insistindo na perspectiva do sujeito e no reconhecimento de sua subjetividade (SMOLKA; GÓES 1997; SMOLKA, 2004; MITJÁNS MARTÍNEZ; GONZÁLEZ REY, 2017; RAHME, 2014, 2018).

Mas não se trata de produzir aqui uma espécie de inventário acadêmico, selecionando obras e autores que têm contribuído com escritos e pesquisas nesse campo tão complexo quanto desafiador. Trata-se de compartilhar com o leitor o reconhecimento de que Educação Especial e Educação Inclusiva são temas de grande impacto na pesquisa educacional brasileira. Se fôssemos aqui resenhar essa multifacetada produção acadêmica, isso demandaria extraordinário espaço editorial.

No Brasil, pode-se constatar que, historicamente, pessoas com deficiência foram contempladas com possibilidades de educação escolar predominantemente apartadas do espaço regular da escola comum, ou melhor, da escola “em” comum. Pode-se constatar também que mesmo essa possibilidade de educação em instituições especializadas, apartadas, segregadas, quantitativamente não conseguiu abranger toda a demanda.

Se assim foi, podemos constatar que a preciosa acumulação de experiência na Educação Especial, em nossa história recente, articulou roteiros de especialização, que influenciaram a formação de professores especialistas em determinadas deficiências, roteiros de adaptação técnica, material e curricular e, principalmente, roteiros que estabilizaram um entendimento social de que, no âmbito da educação, alguns profissionais compreendiam particularidades orgânicas, anatômicas e cognitivas e propunham, porque dessas particularidades entendiam, estratégias adaptativas e integradoras.

Mas por que os roteiros da Educação Especial não foram suficientes para enunciar a Educação Inclusiva? O que faltava?

### **As palavras permeadas pelo Direito**

A Constituição Federal de 1988 mencionou explicitamente os deveres do Estado no sentido de desfazer barreiras construídas nas assimetrias de raça, sexo, cor, idade (art.3º), e no inciso I do seu artigo 206 prescreveu “igualdade de condições”. Isso repercutiu no artigo 208, que formalizou as bases do que seria, na sequência, o Atendimento Educacional Especializado (AEE).

Mas, desde o início, este artigo solicita atenção à construção das palavras e, assim, uma oportunidade analítica concreta já se apresenta com este exemplo, pois, para especificar o lugar desse AEE na educação, foi utilizado um advérbio passível de distorções, uma vez que o texto recomendava que o atendimento fosse feito “preferencialmente” na rede regular de ensino.



A Política Nacional de Educação Especial, que foi publicada em 1994, comprovou que o uso de palavras menos incisivas abria espaço para as chamadas estratégias de “integração”. Estas, condicionavam o acesso às classes comuns à demonstração de “condições de acompanhamento” do ritmo de aprendizagem demonstrado pelos demais alunos. Em certo sentido, integrar tornou-se um modo de transferir a segregação externa para o âmbito interno da escola.

Na sequência, assistimos a um processo que lembra a ideia de “signos em rotação” (PAZ, 1980), mas sem a intenção poética desse recurso descritivo. Isso porque a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, (nº 9.394/96), manteve o uso do advérbio “preferencialmente” para indicar o lugar da criança com deficiência em relação à escola comum, mas enfatizou, no seu artigo 59, a obrigação de assegurar atenção “às especificidades” para garantir o “atendimento às necessidades especiais” e prover o necessário para garantir a permanência.

Talvez, mais do que signos em rotação, tínhamos eufemismos em colisão, uma vez que as palavras escolhidas para garantir direitos, muitas vezes corroboraram modos “capacitistas”<sup>2</sup> de compreender a pessoa com deficiência.

Isso ficou claro em 1999, quando a Política Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência regulamentou a Educação Especial como modalidade transversal a todos os níveis de ensino e complementar ao ensino regular (BRASIL, 1999).

Muitos movimentos políticos, nacionais e internacionais relacionados ao universo das singularidades corporais, sensoriais e intelectuais rejeitaram a condição de “portadores” de deficiência, ironizando a imagem de que a deficiência pudesse “ser guardada” quando não fosse “utilizada”. Paralelamente, as palavras “necessidades especiais” passaram a ser expressivamente consumidas, compondo uma espécie de léxico informal das referências à deficiência, proporcionando uma apropriação quase dialetal da palavra especial para indicar crianças com deficiência (num inversão política considerável, que negava a deficiência com a afirmação “não é deficiente, é especial!”).

---

2 Capacitismo é uma categoria de análise muito potente, que evidencia a força argumentativa de muitas pesquisadoras e pesquisadores direta ou indiretamente associados aos *disability studies*. Capacitismo é um modo de naturalizar e hierarquizar capacidades corporais. Como sua ênfase está na descrição funcional de capacidades, quando ocorre, por exemplo, uma redução de mobilidade o todo é descrito com palavras próprias à “incapacidade”. O capacitismo toma a “suma biológica” como organizadora essencial da experiência humana e projeta um corpo ideal, universal, “naturalmente capaz”. Portanto, se algo “falta”, esse corpo é registrado com um corpo incapaz.

Necessidades especiais eram palavras que também sinalizavam a conexão com tratados internacionais. Reverberava a Declaração de Jomtien, de 1990, que mencionava a educação como direito de todas as crianças e abordava as necessidades básicas de aprendizagem. Assimilava as necessidades educacionais especiais que foram explicitamente formuladas na Declaração de Salamanca, de 1994.

Em 1999, o repertório normativo que permeia o universo da escolarização de pessoas com deficiência foi acrescentado com referências jurídicas construídas na Convenção de Guatemala, da qual o Brasil foi signatário e que fez com que o tema da “diversidade humana” passasse a exigir ajustes no modo de conceber a aplicação das leis concernentes aos direitos dos sujeitos sociais implicados.

Aqui, é importante fazer um registro breve que será devidamente aprofundado na parte final deste artigo. Essas palavras diziam respeito a quebrar barreiras, possibilitar o acesso.

Em 2001, as Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica, redigidas no âmbito da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação, ampliaram o escopo da Educação Especial com o foco na estrutura do Atendimento Educacional Especializado, considerando-o complementar ou “suplementar” à escolarização. “Suplementar” é uma palavra-chave para entender a distância entre Educação Especial e Educação Inclusiva.

O Plano Nacional de Educação, assinado em 2001, repercutiu isso, e a força dessa repercussão exigiu um processo de reconfiguração da Educação Especial. As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica estenderam esse redimensionamento de propósitos para o universo da formação de professores, e a partir de 2003 o MEC assumiu a responsabilidade de promover a sedimentação daquilo que passou a denominar “sistemas educacionais inclusivos”, combinando estratégias de gestão para garantir o acesso e políticas para disseminar o AEE.

### **As palavras da perspectiva inclusiva**

Em 2008, a demarcação de palavras relacionadas à Educação Especial e à Educação Inclusiva adquiriu contorno singular, demonstrando que os próprios protagonistas dessa trama passaram a dedicar atenção estratégica à disputa de sentido que permeava o campo.

A Secretaria de Alfabetização, Diversidade e Inclusão, (Secadi), do Ministério da Educação, interveio e elaborou uma Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (PNEEPEI).

O documento que assentava os termos dessa política tomava por ponto de partida a explicitação “daquilo que faltava” na Educação Especial, e concatenava argumentos históricos, políticos e pedagógicos para demonstrar que as práticas de escolarização baseadas na integração, na suplementação, na transversalidade, na ação preferencial, na especialidade, na suplementação, se eram, de fato, especiais, não eram exatamente inclusivas.

Registremos o esforço para evitar aquilo que Arantes (2000) denominou “deslizamentos semânticos”, ou seja, a disponibilidade para disputar o sentido das palavras e garantir que conteúdos críticos não se perdessem nos “modos de usar”, razão pela qual estavam em disputa as “palavras para explicar” e a legitimação das escolhas.

A Educação Especial, nessa nova perspectiva, deveria buscar seu próprio sentido na construção do ensino regular e, ainda que lhe proporcionasse “recursos adicionais”, deveria conceber sua razão de ser na construção da educação em comum, saindo do universo paralelo em que se encontrava.

Alunos/as com deficiência deveriam ser considerados sujeitos de direito implicados diretamente nas mesmas práticas de ensino e aprendizagem que caracterizavam o trabalho escolar. O ensino comum, em comum, não poderia ser substituído por ações especializadas, e estas deveriam compor as bases do território escolar.

Ganhava visibilidade uma distinção fundamental, com suas respectivas palavras-chave.

A Educação Especial, com seus esforços adaptativos e seu foco em necessidades especiais, tornou-se participante de estratégias voltadas à quebra de barreiras e facilitação do acesso. A seu modo, quando não militou explicitamente pela segregação em instituições especializadas, colaborou com a democratização do acesso, fornecendo critérios para a reorganização material dos ambientes escolares, proporcionando, por exemplo, indicadores para o uso do Braille, aquisição de lentes e programas de leitura, instalação de rampas de acesso, abrindo um caminho para o que se consolidaria adiante como características básicas das “salas de recursos”.

Contudo, percebia-se que, a despeito da revisão solicitada pela PNEE-PEI, no chão da escola recorrentemente esse manejo de apetrechos para ultrapassar barreiras específicas foi assimilado como se fosse Educação Inclusiva, ou melhor, como se Educação Inclusiva fosse a Educação Especial, por assim dizer, “aperfeiçoada”.

Dessa assimilação de sentido, relacionada a apetrechos específicos para pessoas igualmente percebidas como especiais, decorreu a elaboração de identificadores fortemente estigmatizantes como, por exemplo, “alunos de inclusão” ou “crianças de inclusão”, expressões que, ao final, rotulavam

“sub-crianças” associando o uso de equipamentos à presença (nem sempre bem-vinda) da deficiência num espaço produzido com signos da eficiência.

A PNEEPEI trazia expressivas mudanças de roteiro, mas em muitas situações a apropriação da palavra inclusão era reduzida a um uso indistinto, como se Educação Inclusiva “equivalesse” à Educação Especial e vice-versa.

Em 2010, continuando a dinâmica de regulamentação dos direitos irrecusáveis às pessoas com deficiências, o Conselho Nacional de Educação organizou as matrículas produzindo um duplo registro. Cada criança com deficiência seria matriculada duas vezes. Uma vez no ensino regular e outra no AEE. Se prestamos atenção às palavras-chave, notamos aqui que a palavra “suplementar” foi retirada da base documental do AEE, e este, com base na dupla matrícula, passou a ser considerado “complementar” ao ensino regular, projetado como parte de um todo, e que o complementava para atender a todas/os.

Mas é importante indicar que a mudança de enfoque apresentada pela PNPEEPEI não visava aperfeiçoar a Educação Especial, nem tampouco equivaler-se a ela.

Ao contrário, a crítica às palavras como “público-alvo”, “especial” e, principalmente, ao foco na deficiência e não na experiência de ser pessoa com deficiência, conduziam àquilo que pode ser reconhecido como estrutura da Educação Inclusiva.

Essa estrutura se baseia na intervenção na dinâmica dos processos de escolarização no seu todo, para repercutir em modos de permanecer, participar e compartilhar que possam ser pensados do todo para a parte, do geral para o particular. Diz respeito ao esforço pedagógico para que os trabalhos escolares se reorganizem na complexa trama que conecta tempo e espaço, de modo a proporcionar uma permanência não identificada com as “impossibilidades” da pessoa, mas sim com um modo de trabalhar com todas/os de modo a evitar (planejando antes o como fazer) estratégias “deficientizadoras”, ou seja, escolhas que, de antemão, são impossíveis para alguns e cuja “impossibilidade pessoal” é justificada com a descrição orgânica da deficiência.

O foco da Educação Inclusiva não estava preso no binarismo “dentro-fora”. Se o direito à escolarização em comum se consolidava e se espalhava, seu foco, conseqüentemente, incidia sobre a dificuldade da permanência.

O que a PNEEPEI realmente acrescentava como nova perspectiva à Política Nacional de Educação Especial era a dimensão “intersectorial” das questões abordadas.

Educação Inclusiva excedia o tema das deficiências ao reconhecer que as corporalidades vividas e construídas na experiência escolar interseccionavam-se com questões de classe social, gênero, raça e etnia. Indicava que a permanência na escola dependia de uma abordagem que não reduzisse a pessoa às dimensões orgânicas de sua existência, mas reconhecesse que cada um/a é inseparável das teias que entretecem o sujeito e sua história. Intersecção é a palavra-chave dessa perspectiva.

A noção de transversalidade que estava presente na Educação Especial é ressignificada, e, nesse sentido, a deficiência passou a ser descrita na experiência de “tornar-se”<sup>3</sup> deficiente e como isso, transversalmente, perpassava classe social, raça, gênero e etnia. Isso foi decisivo para que acessibilidade e inclusão adquirissem dimensões conexas, mas distintas.

Acessibilidade tornava-se palavra-chave de todas as dinâmicas de favorecimento do direito ao acesso, das quebras de barreira, das adaptações, e inclusão adquiria um sentido subjacente ao modo de “estar dentro”, de conviver, de permanecer. Dizia respeito não somente a entrar, mas a permanecer sem que a diferença característica fosse marcada, de antemão, como desvantagem.

Por isso, inclusão e Educação Inclusiva passaram a ser palavras que expressavam a percepção de diferenças e diversidades na escola. Mas é necessário, mais uma vez, prestar atenção no que estava acontecendo na dinâmica de uso e apropriação das palavras.

### **No caleidoscópio das diversidades**

Diversidade é uma palavra-chave do final do século XX. Observamos expressiva produção acadêmica a respeito, e também uma intensificação no seu “uso ordinário” (BRAH, 2006; HALL, 2003). Nesse uso ordinário, predominou uma apropriação usada para “sinalizar um sentido de diverso”, sentido esse marcado pela distância que se projeta entre quem aponta e quem é apontado (GOFFMAN, 2000).

Especificamente no Brasil, o tema diversidade ganhou força no âmbito das políticas educacionais brasileiras, no bojo do processo de superação do período ditatorial (1964–1985), com a subsequente elaboração de bases constitucionais e jurídicas necessárias para formalizar o Estado de Direito.

---

3 Um modo de analisar que deve muito à rica obra de Stuart Hall que, por exemplo, marcou os estudos culturais usando a categoria “diáspora” e explicando, por exemplo, que foi na Europa que “tornou-se negro” (HALL, 2003, 2017).

Lima (2016) produziu densa retrospectiva a respeito e identificou na década de 1980 duas perspectivas, quando muitas mobilizações tentavam influenciar a redação final dos aparatos constitucionais.

A década de 1980, em cujo final promulgou-se uma nova Constituição, preparou o caminho para que novas regulamentações instituíssem e materializassem direitos necessários para reconhecer e empoderar as muitas faces da diversidade. Exemplos disso podem ser retomados em ordem cronológica, e com tais exemplos é possível destacar os pontos de partida da circulação da palavra “diversidade” no universo da educação escolar.

A já citada Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (nº 9394/96) formalizou o tema da valorização da população negra em 1996. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para os anos iniciais do Ensino Fundamental indicaram como trabalhar o tema “pluralidade” em 1997. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para os anos finais do Ensino Fundamental pautaram como temas transversais a “pluralidade cultural” e a “diversidade na orientação sexual” em 1998. O Parecer CEB nº 3 fez com que as Diretrizes Curriculares do Ensino Médio abrangessem o tema “direitos humanos” já em 1988, e a partir do ano 2000 todos os PCNs foram articulados às “políticas de igualdade”.

A Lei 10.172/2001 deu os termos para a redação do Plano Nacional de Educação para o período 2001–2010, exigindo a “estruturação da escola inclusiva para garantir o atendimento à diversidade”, em 2001.

No que diz respeito às estruturas do Estado, em 2003 foi instaurada a Secretaria Especial de Políticas para Mulheres e no mesmo ano foi oficializada a Secretaria de Políticas e Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), à qual se deve, entre outras, a aprovação da Lei 10.639/2003, que tornou história e cultura africanas temas curriculares obrigatórios.

A Secadi, já mencionada neste artigo, estruturou-se primeiramente com esforços mais direcionados à diversidade e, no processo, absorveu o tema Inclusão. Como isso se deu?

Moehleck (2009) analisa em profundidade como a organização da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, Secad (sem a letra “i”, de Inclusão) foi a estrutura que abordou a diversidade de gênero, raça, idade, etnia, com maior vigor e detalhamento. Suas ações repercutiram no Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) de 2007, que mencionava a inclusão aludindo à preservação dos direitos à diferença.

Em 2011, a Secretaria de Educação Especial foi extinta e seu campo de atuação foi incorporado à Secad, que ganhou com essa incorporação uma referência explícita à inclusão, passando a se chamar Secadi (Secretaria

de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e *Inclusão*), reorganização ratificada em decreto presidencial em março de 2012.

Por isso, chamamos a atenção na seção anterior para a interseccionalidade como palavra-chave da educação inclusiva. Tratava-se de abrir espaço para as análises que abordavam a presença do “corpo diferente”, não mais “anormal”, “diverso”, não mais “insuficiente” ou “fora de padrão”. Isso se refere às fundamentais abordagens que explicitavam que “a diferença do diferente” estava necessariamente radicada na tensão entre identidades, poderes e estratificações sociais (BRAH, 2006; BUTLER, 2003; CRENSHAW, 1989; HALL, 2003; HARAWAY; KUNZRU; TADEU, 2016; HIRATA, 2014; GUEDES; NEURBERG, 2012).

Mas se por um lado as bases argumentativas da Educação Inclusiva ofereciam para a vida escolar novos repertórios para que a presença de pessoas com deficiência pudesse ser apreendida com suas intersecções e no fluxo das diversidades e diferenças, por outro lado, não foram poucas as vezes em que situações de pesquisa permitiram recolher imagens, opiniões e gestos que demonstravam que as dificuldades relacionadas à escolarização de pessoas com deficiência passaram a ser mencionadas com palavras que distorciam ou diminuíaam o alcance inclusivo das palavras diverso e diferente (FREITAS, 2013; FREITAS; PRADO, 2017; FREITAS; GARCIA, 2019).

### **Da diversidade no fluxo das patologias**

“Diversidade” tornou-se uma palavra-chave nesse processo. Mas, dentre as muitas palavras-chave que estamos aqui repertoriando, esta, especificamente, revestiu-se de algumas ambiguidades que precisam ser vistas de perto. E essa aproximação pode se beneficiar da leitura de um filósofo da contemporaneidade.

Byung-Chul Han (2017) utiliza a expressão “paisagem patológica” para analisar o modo como, em sua opinião, passamos a produzir transtornos, déficits e síndromes em série, e direcionamos todos os nossos temores diante do “outro” para uma situação em que procuramos convencer esse outro a tornar-se produtivo pela “reorganização de si”.

No seu entender, com essa reorganização, cada um se abre ao “esforço de superação” que, ao final, tudo pode e tudo resolve, ainda que esse “esforço” leve o ser humano não somente a consumir, mas, principalmente, a “consumar-se”.

Em relação a esse artigo, os propósitos analíticos do filósofo coreano, que escreve em Berlim, não são os mesmos. Sua intenção é desvelar uma

sociedade que não mais descansa, não mais espera, onde “ninguém mais fia”, e há, na sua perspectiva, um “excesso de positividade”, ou seja, uma percepção de que os dispositivos e instituições de disciplina mesmo estando presentes, não são mais absolutamente necessários, ou pelo menos não necessários o tempo todo, porque fizemos emergir um homem disposto à autoajuda, aberto à abstrações meritocráticas, que elogiam o merecimento de quem não se ateu ao limite, superando-o.

Há espaço considerável para abrigar no âmbito dos estudos críticos da deficiência (FREITAS, 2019) os estudos de Han, mas aqui, neste escrito, a referência ao seu trabalho tem o objetivo de trazer para este inventário de palavras-chave da Educação Especial e da Educação Inclusiva apenas dois aspectos de sua rica argumentação, compatíveis com a análise aqui em curso.

Primeiramente, a metáfora da paisagem patológica que em seu texto tem uma função analítica específica para organizar a exposição daquilo que o autor denomina “violência neuronal” (HAN, 2017, p.7), pode (e deve) ser deslocada para o conjunto de análises que tenta entender questões relacionadas à Educação Inclusiva nas duas primeiras décadas do século XXI.

O segundo aspecto, consequência do primeiro, diz respeito a concordar que estamos submersos num “mar de transtornos”, todos marcados pela facilidade de acusar pessoas argumentando que não têm recursos biorreferentes para organizar-se para aprender, perdendo-se em agitações, distrações e instabilidades que contrastam com a auto-organização da “pessoa que aprende”, da “pessoa habilidosa”.

Transtornos e déficits cada vez mais se misturam nos cenários em que a Educação Inclusiva se apresenta e são confundidos o tempo todo com deficiências, uma vez que os alegados efeitos de tais patologias incidem, por suposto, fortemente nas chamadas “bases cognitivas da aprendizagem”.

Assim, se a perspectiva da Educação Inclusiva estimulou uma mudança estrutural na Educação Especial, ampliando o alcance das abordagens para as intersecções entre corpo e sociedade (TURNER; MOURÃO, 2010) e abrindo espaço para que diversidade e diferença fossem reconhecidas como palavras indispensáveis no léxico da inclusão, ao mesmo tempo a “paisagem patológica” da escola abriu-se a uma argumentação ciosa de comprovar transtornos, déficits e espectros com o que, ao final, a Educação Inclusiva passou a ser confundida com a circulação intensa de outra palavra-chave do período, que é a palavra “laudo” (FREITAS; GARCIA, 2019).

Torna-se fundamental perceber que a diversidade que se apresenta nas intersecções entre deficiência, classe social, gênero, raça e etnia nem sequer se aproxima da noção de diversidade que decorre da proclamação hiper-simplista de que “organismos diferentes têm desempenhos diferentes”.



Óbvio e idiossincrático, esta última afirmação naturaliza as tarefas e classifica pessoas conforme consigam ou não realizá-las e reforça a percepção (destrutiva desde o final do século XIX) de que ensinar equivale a desvendar o organismo.

A abordagem de Han também ajuda a lembrar que no centro das abordagens “capacitistas” está o argumento de que as instituições renovam permanentemente seus “catálogos de impossibilidades”, tornando-se cada vez mais corriqueiro enfrentar problemas cotidianos identificados com a “diferença do outro” perguntando, em primeiro lugar, se a diferença está “comprovada com um laudo”.

Essa “comprovação” tem fundamento pericial e demonstra o silenciamento da escola diante da diagnose clínica que é exigida para que se pense uma pedagogia diferenciada, adaptada aos parâmetros daquilo que desponta na linguagem especializada do laudo como documentação do que falta ou excede naquele corpo (in)quieto, (in)submisso, (in)controlável.

### **Inclusão, diversidade e subjetividade**

Com se percebe, diversidade tornou-se palavra-chave cujo sentido pode ser tanto enriquecedor (por aproximar singularidades da percepção da identidade que diferencia o outro), quanto limitante no sentido de “garantir” que “o outro não faz parte”.

Mitjáns Martínez e González Rey (2017) entrevistaram nesse debate com argumento imprescindível para o estudo crítico da Educação Inclusiva.

Argumentaram que a assimilação docente a respeito dessa presença que simboliza uma das mais potentes manifestações do diverso no chão da escola, muitas vezes tem aberto espaço à aniquilação da subjetividade e da própria razão de ser da presença “desse outro”.

Explicam que muitas vezes testemunharam atitudes que manifestavam uma compreensão de que a pessoa com deficiência (especialmente a deficiência confundida com a linguagem pericial dos laudos) corria sempre o risco de ser apontada como alguém cuja diversidade ou cuja particularidade documentada lhe conferia o “direito a não receber educação” (MITJÁNS MARTÍNEZ; GONZÁLEZ REY, 2017, p. 99).

Numa inversão completa dos propósitos da Educação Inclusiva, principalmente se levarmos em conta a perspectiva que essa exigiu da parte da Educação Especial, esse modo de afirmar que “ele não precisa, porque não consegue (...); ela não precisa porque é diferente (...)” faz parte de um contexto que renova todos os dias o equivocado (e violento) senso de que

Educação Inclusiva diz respeito aos corpos estranhos que adentraram um recinto antes imaculado.

Até que ponto o termo “diversidade” se tornou palavra-chave nesse processo pode ser também avaliado analisando a presença crescente de imigrantes pobres ou refugiados em nossas escolas públicas (FREITAS; SILVA, 2015).

Tem sido possível manejar dados de pesquisa que demonstram a frequência alarmante em que crianças bolivianas, haitianas e sírias têm sido encaminhadas para “verificação de deficiência” ao menor sinal de dificuldade com os conteúdos apresentados (FREITAS, 2020)<sup>4</sup>.

E justamente essas crianças que têm em suas experiências as intersecções fundamentais da perspectiva da Educação Inclusiva, ou seja, corporalidades intangíveis sem considerar classe social, gênero, raça, etnia, tornam-se muitas vezes expressão de um modo de apontar “inferioridades” que pretensamente se baseiam nas verificações das “insuficiências do corpo” ou dos “perigos de origem”.

Para se ter uma ideia do que esse universo representa em termos quantitativos, usemos exemplos recentes. A Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo matriculou em 2019 5.022 crianças/jovens bolivianas(os) e 998 haitianas(os). E a matrícula de crianças refugiadas cresceu tão expressivamente que muito recentemente (21/05/2020) o Conselho Nacional de Educação, com o Parecer CNE/CEB nº 01/2020, encaminhou para homologação normatização a respeito.

Todas essas situações têm sido abordadas como “concernentes à Educação Inclusiva”, mas com nenhuma repercussão, mesmo porque recentemente a estrutura da Secadi foi desmobilizada.

Em muitos desses casos, nas considerações sobre desempenho ou performance escolar, as palavras diversidade e deficiência aparecem imbricadas quando se trata de reportar insuficiências, quaisquer insuficiências. Por outro lado, quando efetivamente se trata de uma criança imigrante/refugiada com deficiência, apresenta-se um quadro que muitas vezes contesta o direito à acessibilidade, com base na argumentação de que as “sobreposições de problemas” (melhor seria, as intersecções) apresentariam um grau de complexidade fora do alcance da escola com os atuais recursos de que dispõe.

As palavras-chave da Educação Especial e da Educação Inclusiva, nos últimos quarenta anos, estão impregnadas de nossas contradições. Não se

---

4 Referência à pesquisa em andamento intitulada “Educação Inclusiva: conexões entre diversidade, deficiências e migrações”, financiada pelo CNPq.

separam dos avanços e retrocessos que caracterizam nosso modo errante de caminhar como sociedade.

Este inventário de palavras-chave se apresenta num momento em que o tema das vulnerabilidades corporais ganha tons dramáticos e sombrios em razão da pandemia que a todos/as ameaça.

As palavras “autonomia” e “interdependência” são fundamentais para o desfecho dessa análise. Vamos às considerações finais recuperando o sentido que esses termos adquirem quando a Educação Inclusiva revela seu potencial mais luminoso, diante de dificuldades tão enraizadas. Vamos retomar essas palavras-chave refletindo também à luz (ou às sombras) da experiência atual.

### **Considerações finais**

Nesse processo, as palavras “acessibilidade” e “inclusão” tornaram-se estruturalmente distintas.

Acessibilidade ressignificou os esforços relacionados ao desejo e ao direito de participar da vida escolar conjugando-os ao interminável movimento de quebra de barreiras, sejam as de expressão microscópica e cotidiana, sejam as de expressão macroscópica e estrutural. Mas foi também a palavra-chave que mais conservou, na polissemia de seus usos, argumentos adaptativos herdados da Educação Especial.

Inclusão foi a palavra que demonstrou como e o quanto a escola não se separa das contradições que alinhavam o tecido social. Permanecer na escola conquistada como direito, ou seja, continuar após ultrapassar a barreira do acesso, é uma dinâmica incompreensível sem considerar que as dificuldades e complexidades se somam, interseccionando às corporalidades a experiência histórica concreta de cada um/a.

Não é casual, infelizmente, que as pesquisas relacionadas à Educação Inclusiva tenham recuperado a categoria “excluídos no interior” formulada por Pierre Bourdieu (2005), para expressar a situação dos que estão dentro, tiveram acesso, portanto, mas permanecem fora.

Essa categoria tornou-se recorrente porque a Educação Inclusiva implica profundas revisões nos modos de fazer, e o que se vê, muitas vezes, são investimentos contínuos na aquisição de informações sobre debilidades orgânicas.

Mário de Andrade luminosamente afirmava, quando foi Diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, entre 1935 e 1938, que não se abria um parque infantil ou uma escola sem que isso significasse,

imediatamente, um novo recomeço para o mundo. A seu modo, anteriormente Manoel Bomfim pronunciou algo parecido e, posteriormente, Paulo Freire também.

A Educação Inclusiva depende de uma abertura grande e da disponibilidade a repensar os modos de viver. Não diz respeito a tornar pessoas mais competentes, nem a reorganizar desempenhos.

Nesse sentido, o prosseguimento e o aprofundamento nas bases de pesquisa sobre Educação Inclusiva podem favorecer uma ressignificação luminosa nos modos de usar as palavras “autonomia” e “interdependência”, especialmente no âmbito da experiência escolar.

Poucos aspectos caracterizam tão intensamente a experiência de humanização que todo/a vivente tem, do primeiro ao último segundo de sua existência, quanto o reconhecimento de que a experiência humana é fundamentalmente interdependente.

Ou seja, não se é humano sem a mediação de outros, sem fazer ao lado de, na presença de, com o auxílio de, com a intermediação de, ao lado de, dentro de, enredado com, conectado a, e assim por diante.

Se adquirimos inúmeras possibilidades autônomas de fazer, resolver, decidir e executar, isso, ao contrário do que costumamos afirmar, não significa que autonomia é a superação e a negação das interdependências.

As interdependências são mais visíveis em alguns momentos da existência como, por exemplo, quando somos bebês ou idosos/as, mas não são reservas exclusivas dos momentos em que alguém “não consegue fazer sozinho”.

Nossa experiência é, necessariamente, soma complexa e inevitável de aspectos independentes e interdependentes. Estes precisam ser retomados como expressões do que temos de melhor, não como indicações dos momentos em que nos debilitamos.

Essa ressignificação da palavra interdependência repercute no modo de usar a palavra autonomia que, muitas vezes, tem sido reduzida à estratégia de afastar o outro, “ensinar a não recorrer a mim”.

Se for assim, como em alguns poucos contextos parece acontecer, essas palavras poderão ser reconhecidas mais adiante como palavras-chave dos processos que conseguiram mais efetivamente produzir “Educação Inclusiva”.

Ou seja, estarão postas as condições para que se reconheça que cada pessoa só é compreensível na teia de sua existência e tudo o que consegue e não consegue fazer depende de um registro que não se reduz a um organismo, a um indivíduo, porque diz respeito à humanidade que temos em comum.

Os desafios trazidos pela pandemia provocada pelo alastramento da Covid-19 também estimulam importantes revisões sobre nossas prioridades e questionamentos ao nosso modo de viver. As ações e contradições que marcaram a Educação Especial e a Educação Inclusiva têm palavras-chave que nos ajudam a compreender como nos mostramos e, também, como nos escondemos.

Mas podemos reforçar nosso compromisso com a Educação Inclusiva, revigorando a expectativa de Mário de Andrade de recomeçar. E recomeçar pelas fragilidades que temos, dialeticamente, pode revelar o que temos de mais resistente. Afinal de contas, o dia claro sempre sai da noite escura.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, pp. 329-76, 2006
- BRASIL. *Decreto Nº 3.298 de 20/12/1999*. Regulamenta a Política Nacional de Integração de Pessoas Portadoras de Deficiência.
- BUENO, José G. Silveira. *Educação especial brasileira: integração/segregação do aluno diferente*. São Paulo: Educ, 2004.
- CRENSHAW, Kimberle. “Demarginalizing the intersection of race, sex: a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, pp. 139-67, 1989.
- FERREIRA, Júlio Romero. *A exclusão da diferença*. Piracicaba: Unimep, 1994.
- FREITAS, Marcos Cezar. *O aluno incluído na educação básica: avaliação e permanência*. São Paulo: Cortez, 2013.
- \_\_\_\_\_. “O cansaço como nova categoria de análise para os estudos críticos da deficiência”. *Revista Estudos Culturais*, São Paulo, ed. 4, pp. 23-36, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Educação Inclusiva: conexões entre diversidade, deficiências e migrações”. Projeto de Pesquisa em andamento. Brasília, CNPq, 2020.
- \_\_\_\_\_; GARCIA, Eduardo de Campos. “De diagnósticos e prognósticos: laudos na configuração de muitas experiências de escolarização”. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 49, n. 173, pp. 316-40, 2019.
- \_\_\_\_\_; PRADO, Renata L. Costa. *O professor e as vulnerabilidades infantis*. São Paulo: Cortez, 2017.
- \_\_\_\_\_; SILVA, Ana Paula. “Crianças bolivianas na educação infantil de São Paulo: adaptação, vulnerabilidades e tensões”. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 45, n. 157, pp. 680-702, 2015.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- GÓES, Maria C. Rafael de. “Desafios da inclusão de alunos especiais”. In: \_\_\_\_\_; LAPLANE, A. F. (org.). *Políticas e práticas de educação inclusiva*. Campinas: Autores Associados, 2004, pp. 69-92.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *The fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- HIRATA, Helena. “Gênero, classe, raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais”. *Tempo social*, São Paulo, v. 26, n. 1, pp. 61-73, 2014.
- JANNUZZI, Gilberta. *A luta pela educação do deficiente mental no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1985.
- JESUS, Denise M.; BAPTISTA, Cláudio R.; BARRETO, Maria A. S. C.; VICTOR, Sonia L. (org.). *Inclusão, práticas pedagógicas e trajetórias de pesquisa*. Porto Alegre: Mediação, 2011.
- KASSAR, Mônica; ARRUDA, Elcia.; BENATTI, Marielle M. “Políticas de inclusão: verso e reverso de discursos e práticas”. In: JESUS, D. M. et al. *Inclusão, práticas pedagógicas e trajetórias de pesquisa*. Porto Alegre: Mediação, 2011, pp. 21-31.
- LAPLANE, Adriana L. Frizman. “Contribuições para o debate sobre a política de inclusão”. In: LODI, A. C. B; HARRISON, K. M. P.; CAMPOS, S. R. L (org.). *Leitura e escrita no contexto da diversidade*. Porto Alegre: Mediação, 2010, pp. 27-32.
- \_\_\_\_\_. “Notas para uma análise dos discursos sobre inclusão escolar”. In: GÓES, M.C (org.). *Políticas e práticas de educação inclusiva*. Campinas: Autores Associados, 2004.
- LIMA, Paulo Gomes. “A diversidade nas políticas educacionais no Brasil”. *Cadernos de pesquisa*, São Luís, v. 23, n. especial, pp. 27-42, 2016.
- MASINI, Elcie F. Salzano. *O perceber de quem está na escola sem dispor da visão*. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAZZOTTA, Marcos J. da Silveira. *Educação especial no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1996.
- MICHELIS, Maria Helena. “Paradoxos na formação de professores para a educação especial”. *Revista Brasileira de Educação Especial*, Marília, v. 11, n. 2 pp. 255-72, 2005.
- MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. “Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor”. In: DAVIS, L.J. *The disability Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2010, pp. 205-16.

- MITJÁNS MARTÍNEZ, Albertina; GONZÁLEZ REY, Fernando L. *Psicologia, educação e aprendizagem escolar*. São Paulo: Cortez, 2017.
- MOEHLECKE, Sabrina. “As políticas de diversidade na educação no governo Lula”. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 39, n. 137, pp. 461-87, 2009.
- MOLINA PAGNEZ, Karina S. M. “A formação de professores para atuar na inclusão escolar”. *Journal of Research in Special Education Needs*, Tamworth, v. 16, n. s1, pp. 70-4, 2016.
- NASCIMENTO, Luiz Sales do. *A cidadania dos refugiados no Brasil*. São Paulo: Verbatim, 2014.
- PADILHA, Ana M. Lunardi. *Práticas pedagógicas na educação especial*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PRIETO, Rosângela Gavioli. “Atendimento escolar de alunos com necessidades educacionais especiais”. In: ARANTES, A. V. (org.). *Inclusão escolar*. São Paulo: Summus, 2006, pp. 56-68.
- \_\_\_\_\_. “Atendimento escolar de alunos com necessidades educacionais especiais: indicadores para análises de políticas públicas”. *Revista Unidme*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 5-14, 2002.
- RAHME, Mônica M. Farid. *Laço social e educação: um estudo sobre os efeitos do encontro com o outro no contexto escolar*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- \_\_\_\_\_. “A função da mediação na trajetória de um aluno com transtorno do espectro autista no ensino fundamental”. In: BORGES, A.; NOGUEIRA, M. L. (org.). *Toda criança pode aprender: o aluno com autismo na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2018, pp. 291-313.
- SMOLKA, Ana L. Bustamente. “A relação do sujeito com o conhecimento”. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- \_\_\_\_\_; GÓES, Maria C. Rafael (org.). *A significação nos espaços educacionais: interação e subjetivação*. Campinas: Papyrus, 1997.
- SOARES, Maria A. Leite. *A educação do surdo no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SOUSA, Sandra Z. Lian; PRIETO, Rosângela Gavioli. “A educação especial”. In: OLIVEIRA, R. P.; ADRIÃO, T. (org.). *Organização do ensino no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002, pp. 21-44.
- TURNER, Bryan; MOURÃO, Maria Silvia. *Corpo e sociedade*. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. Nova York: Columbia University Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nova York: Columbia University Press, 1976.

# CLONAGEM E PIRATARIA NOS PRIMÓRDIOS DOS VIDEOGAMES NO BRASIL

Emmanoel Ferreira<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Neste artigo, tenciona-se lançar luz sobre os primórdios dos videogames no Brasil, discutindo como determinadas práticas — conduzidas por pequenas e grandes empresas brasileiras na primeira metade da década de 1980 e que certamente seriam consideradas ilícitas por parte do mercado em geral, como as de clonagem e pirataria — foram decisivas para que o Brasil entrasse no incipiente mercado mundial de videogames. Argumenta-se, ainda, que tais ações estão de certa forma afinadas com certo *ethos* do “ser brasileiro” que, diante de dificuldades, não hesita em buscar soluções alternativas e criativas para que seus propósitos sejam realizados; modo de ser e agir que se faz presente ainda nos dias de hoje no cenário nacional de desenvolvimento de games.

**Palavras-chave:** Videogames. Brasil. Clonagem. Pirataria. Atari.

## ABSTRACT

This article intends to shed light on the early stages of video games in Brazil by discussing how specific actions were decisive for Brazil to enter the incipient global video game market. As those of cloning and piracy, such actions were carried out by small and large Brazilian companies in the first half of the 1980s and would undoubtedly be considered illegal by today's general market rules. It is also argued that such actions are in some way in tune with a particular “Brazilian ethos”: an individual who, when facing any difficulty, do not hesitate to seek alternative and creative solutions to achieve their purposes. An ethos that is still present in today's national game development scenario.

**Keywords:** Video Games. Brazil. Cloning. Piracy. Atari.

---

1 Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Desenho Industrial/Programação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ; mestre e doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Líder do Medialudens: grupo de pesquisa em mídias digitais, experiência e ludicidade. E-mail: emmanoferreira@midia.uff.br.



## Introdução

No início dos anos 1980, assistia-se ao aparecimento, nas lojas de eletrodomésticos e de eletroeletrônicos do Brasil, daquele novo “brinquedo” do qual, de uma forma ou de outra, muitos já tinham ouvido falar, mesmo que de forma distante: o videogame. Um aparelho eletrônico que, ao ser conectado a uma TV, permitiria que seus usuários controlassem “coisas” dentro da tela: naves espaciais, carros de Fórmula 1, aviões, bonecos em formato de pizza, encanadores, e assim por diante. Não mais o entretenimento “passivo” que a televisão proporcionava, mas doravante o poder de se *fazer* coisas e ver o resultado de suas ações, em forma de jogo: *agência*, no dizer de Janet Murray (1997).

Todavia, ao contrário de como aconteceu em países pertencentes ao que na época era chamado de “Primeiro Mundo”, no Brasil esta chegada ocorreu de forma bastante peculiar. Para que no início daquela década os videogames pudessem estar disponíveis nas lojas de eletrodomésticos das principais capitais do país, muitas ações “subversivas”, por parte de pequenos e grandes empresários brasileiros, tiveram que ser realizadas.

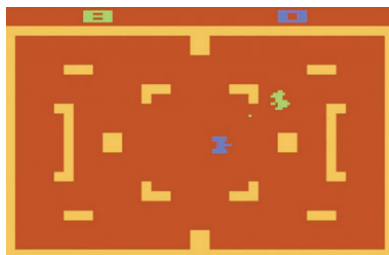
Este artigo pretende lançar luz sobre os primórdios dos videogames no Brasil, discutindo principalmente como determinadas ações, que hoje certamente seriam consideradas ilícitas por parte do mercado, foram decisivas para que o Brasil entrasse no incipiente mercado mundial de videogames; ações estas que estão de certa forma afinadas com certo *ethos* do “ser brasileiro” que, diante de dificuldades, não hesita em encontrar soluções alternativas para determinado problema, em sua maioria soluções criativas e baseadas em gambiarras e apropriações (MESSIAS; MUSSA, 2020)<sup>2</sup>.

## 1. A escalada mundial dos videogames

Em 1977, Nolan Bushnell, um dos fundadores da empresa Atari, Inc., lança no mercado norte-americano o console Atari VCS (acrônimo para Video Computer System), posteriormente renomeado Atari 2600. Apesar de não ter sido o primeiro console comercial a ser lançado mundialmente — antes do Atari 2600, dois consoles domésticos foram lançados comercialmente nos Estados Unidos, Odyssey, lançado pela Magnavox em 1972, e Home Pong, lançado pela própria Atari no ano de 1975 —, o Atari 2600 acabou por ser o responsável pelo boom dos consoles de videogames, dispositivo que viria a se consolidar nos anos seguintes, figurando como um dos principais equipamentos para interação com jogos eletrônicos/digitais, até os dias de hoje.

---

2 Este trabalho faz parte das pesquisas da linha “Arqueologia das mídias digitais” do Medialudens: grupo de pesquisa em mídias digitais, experiência e ludicidade (DGP/CNPq), coordenado pelo autor.



**Figura 1.** Imagem de Combat, primeiro jogo produzido para o Atari 2600. Neste jogo estão presentes diversas mecânicas de Tennis for Two, como o rebater da bola, aqui substituída pelo tiro dos tanques. Fonte: Atari Age.

Os anos áureos do Atari 2600 aconteceram entre 1977 e 1983, no mercado estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Neste ano, conhecido como o ano do *crash* dos videogames, o Atari 2600 começou a perder espaço de mercado nos EUA, sobretudo devido à queda de qualidade dos jogos produzidos para esta plataforma: as desenvolvedoras de games haviam investido em quantidade de títulos, mas deixaram sua qualidade em segundo plano.



**Figura 2.** Console Atari 2600, em sua versão “Darth Vader” (frente plástica na cor preta). Fonte: Wikimedia Commons.

No mesmo ano de 1983, a Nintendo — uma empresa centenária inicialmente fabricante de cartas de jogar e posteriormente fabricante de brinquedos eletrônicos — lançaria no Japão seu console Famicom (*Family Computer*). Com capacidades gráficas e sonoras bastante superiores às do Atari 2600, o Famicom inauguraria uma nova geração de consoles — que seria então conhecida por 3ª geração de videogames. O lançamento deste console no mercado norte-americano aconteceria apenas em 1985, com o nome alterado para Nintendo Entertainment System (NES). Segundo Chaplin (2006), a alteração do nome do console ocorreu porque o mercado norte-americano provavelmente não aceitaria com bons olhos um videogame cujo nome remetesse à união entre os conceitos de entretenimento e família, sendo esta última um espaço “sagrado” para os indivíduos daquele país.

Durante a década de 1980, outros consoles domésticos seriam lançados, primeiramente no mercado japonês e norte-americano, como Master

System e Mega Drive, ambos fabricados pela também japonesa SEGA e que seriam os principais rivais da Nintendo naquela década, além de outros consoles fabricados pela Atari, como o Atari 5200 e Atari 7800, que, no entanto, ficariam para trás na corrida pelo mercado mundial de videogames. Vale lembrar que apenas na década de 1990 o IBM-PC encontraria espaço apropriado como plataforma para interação com games, devido sobretudo às suas características técnicas<sup>3</sup>.

## 2. A aurora dos videogames no Brasil

A chegada dos videogames ao Brasil assumiu características bastante peculiares, sobretudo devido à política de reserva de mercado, em vigor no país desde o final da década de 1970 e durante toda a década de 1980. A “Reserva de Mercado”, como ficou conhecida a política, impedia — ou ao menos restringia fortemente — a importação de componentes eletrônicos por parte de empresas brasileiras para fabricação de seus produtos, em especial aqueles ligados ao setor de informática ou microeletrônica; impedia ainda que empresas estrangeiras desses setores comercializassem seus produtos no país, algo bastante comum nos dias de hoje. Também era proibido que empresas brasileiras enviassem royalties a empresas estrangeiras (MARQUES, 2000). O objetivo dessa política era incentivar o desenvolvimento tecnológico nacional, sobretudo nas áreas em que a informática se fazia presente, evitando assim a dependência tecnológica de países estrangeiros, sobretudo dos Estados Unidos. Em 1984, a Reserva de Mercado culminaria na Lei nº 7232/84, também conhecida como Política Nacional de Informática. Segundo o Art. 2º da lei:

A Política Nacional de Informática tem por objetivo a capacitação nacional nas atividades de informática, em proveito do desenvolvimento social, cultural, político, tecnológico e econômico da sociedade brasileira. (BRASIL, 1984.)

No entanto, segundo alguns autores, a Reserva de Mercado — ou a Lei de Informática —, ao invés de atingir as metas para as quais foi criada, acabou por dificultar o acesso de profissionais e pesquisadores a tecnologias de ponta que estavam sendo desenvolvidas no mundo. Nas palavras de Ikehara (1997): “No final dos anos 80, pôde-se verificar sinais claros de esgotamento do modelo de substituição de importações”<sup>4</sup> (p. 8).

---

3 Importante salientar que, ainda na década de 1980, algumas plataformas computacionais seriam bastante utilizadas para o uso de games, como o ZX Spectrum, fabricado pela britânica Sinclair, o Commodore 64, fabricado pela norte-americana Commodore, e a plataforma MSX, com seus inúmeros fabricantes sobretudo no Japão e Europa, entre eles Panasonic, Sony, National, Sanyo e Philips.

4 Outro termo utilizado para a reserva de mercado foi política de substituição de importações, ou apenas substituição de importações. Vele apontar que este termo foi utilizado em diversos momentos da história brasileira, como por exemplo na era Vargas.

Desse modo, por se tratar de um dispositivo baseado em componentes eletrônicos informáticos, os videogames seriam enquadrados na mesma Reserva de Mercado/Lei de Informática, sendo proibida sua livre comercialização no Brasil. Como naquela época o país ainda não possuía know-how tecnológico para produzir seus próprios videogames que fossem competitivos com os recém-lançados consoles no mercado norte-americano, havia duas escolhas: 1) assistir ao boom de uma nova tecnologia de entretenimento que prometia sucesso absoluto de vendas sem, no entanto, fazer parte desta fatia de mercado, ou: 2) encontrar uma maneira de tornar possível a produção ou comercialização de videogames no Brasil. Tomando aqui a liberdade de fugir um pouco ao estilo acadêmico de escrita para repetir a máxima tão propagada nos quatro cantos do país, “sou brasileiro e não desisto nunca”, o caro leitor poderá imaginar qual foi a decisão tomada por empresários do ramo de eletroeletrônica da época. Todavia, como esta produção seria possível, já que, como dito anteriormente, não havia know-how no país para a fabricação, do zero, de videogames, e o caminho da comercialização de produtos estrangeiros seria praticamente impossível? A resposta a esta pergunta estaria numa palavra do léxico português ainda pouco conhecida e disseminada à época: clonagem.

A tal clonagem consistia em “copiar” projetos de dispositivos inteiros a partir da técnica que ficou conhecida como “engenharia reversa”. Em seguida, esses dispositivos eram produzidos em solo nacional, com parte de seus componentes fabricados no país e parte trazida do estrangeiro, subvertendo, até certo ponto, as limitações impostas pela Reserva de Mercado. Não fosse por esse método, o Brasil demoraria ao menos uma década para ter seu primeiro contato maciço com videogames e computadores, visto que a citada lei de informática só seria revogada no começo dos anos 1990, no que se convencionou chamar de “abertura de mercado”. Deste modo, ousar dizer que, não fosse pelas práticas de clonagem, o incipiente mercado de videogames no Brasil nos anos 1980 não teria se desenvolvido de forma maciça, como podemos dizer que se desenvolveu, e talvez eu e muitos de meus amigos e conhecidos só teríamos conhecido esta forma de entretenimento interativo muitos anos mais tarde.

## **2.1. Atari 2600 e seus clones**

No início da década de 1980, poucos anos após o lançamento do Atari 2600 nos Estados Unidos, diversas empresas brasileiras estavam correndo contra o tempo para lançar seus clones daquele console de videogame, buscando cada uma ser a pioneira no ainda quase inexistente mercado de videogames no Brasil. Certo é que algumas iniciativas já tinham sido implementadas nesse sentido, como foi o caso do lançamento dos consoles

Telejogo I e Telejogo II, pela então Philco Ford, nos anos de 1977 e 1978, respectivamente. No entanto, talvez devido à simplicidade de seus jogos, que eram muito semelhantes em termos de gráficos e de jogabilidade aos jogos baseados no norte-americano Pong, com impossibilidade de adição de mais jogos para além dos que já vinham “instalados” no dispositivo (três na primeira versão e dez na segunda), estes dois videogames não alcançaram maior sucesso no país.



**Figura 3.** Telejogo Philco (primeira versão), lançado no Brasil em 1977. Fonte: Wikimedia Commons

No ano de 1980, a brasileira Atari Eletrônica Ltda. — apesar do nome, esta empresa não tinha qualquer relação com a empresa homônima norte-americana — lançou em território nacional o primeiro clone do Atari 2600, batizando-o CX-2600 (CHIADO, 2013). Com visual praticamente idêntico à sua versão original norte-americana — com exceção das instruções impressas em seu gabinete, que foram traduzidas para o português —, o CX-2600 não alcançaria sucesso notável, talvez devido à escassez de toda uma rede de distribuição e circulação de outros elementos que são fundamentais para que o mercado de videogames funcione como um todo, como é o caso dos jogos, que na época eram distribuídos em formato de cartucho. Sem uma comercialização efetiva de jogos, não há como alavancar a venda de consoles de videogames, situação que vale até os dias de hoje ainda.

Neste sentido, para além da fabricação e comercialização de consoles, era importantíssimo que também se fabricassem, em território nacional, cartuchos compatíveis com os originais do Atari 2600. Como a fabricação de cartuchos era muito menos dispendiosa que a de consoles, muitas empresas menores partiram para esse nicho de mercado, que atenderia ao mesmo tempo a dois tipos de consumidores: 1) aqueles que pertenciam às classes média e alta da sociedade brasileira e que adquiriam seus Atari originais em viagens de família ou de negócios ao exterior; 2) aqueles de famílias menos abastadas, que teriam que esperar até que o mercado de clones se estabelecesse de fato no país, como ocorreu a partir de 1983.

Para ambos os públicos-alvo, a venda de cartuchos, fossem originais ou clones, encontraria uma grande demanda, já que novos títulos eram lançados quase que diariamente no mercado norte-americano.

Desse modo, muito maior que a quantidade de empresas a fabricarem seus clones do console Atari 2600 foi a quantidade de empresas, muitas até de fundo de quintal, que fabricaram cartuchos para aquele console, muitos com qualidade bastante duvidosa, outros com características diferenciadas em relação aos cartuchos originais, como é o caso da fabricante Tron, cujos cartuchos traziam uma espécie de alça que facilitava a extração do cartucho do console, tarefa que muitas vezes demandava certo esforço e que poderia acarretar em danos físicos ao conjunto. Outros fabricantes de cartuchos tinham por costume traduzir os títulos e manuais, facilitando o entendimento para os consumidores brasileiros, como era o caso da empresa Atari Eletrônica — a mesma que fabricou o CX-2600 —, que lançou no mercado títulos como *Combate* (tradução de *Combat*, no original) e *Invasores do Espaço* (tradução de *Space Invaders*, no original) (CHIADO).



**Figura 4.** Cartucho Enduro da fabricante Tron, com alça superior.  
Fonte: MercadoLivre.

Dentre as empresas brasileiras que lançaram seus clones do Atari 2600 no ano de 1983 estão a CCE, com seu console Supergame VG-2800 (na verdade um clone do console americano Coleco Gemini, este por si só um console “compatível” com o Atari 2600); a Dynacom, com seu Dynavision; a Sayfi computadores, com seu DACTARI, e a Dismac, famosa produtora de calculadoras, que produziu e comercializou seu VJ-9000.

Em abril de 1983, após extensa negociação, a Gradiente, conhecida fabricante brasileira de equipamentos eletrônicos, anunciou um acordo milionário com a Warner, que à época era a detentora da Atari norte-americana, para produção e comercialização do Atari (oficial) no Brasil — contrariando todas as restrições impostas pela reserva de mercado (ibidem, 2013, p. 34). Para o lançamento, uma grandiosa campanha de marketing

foi contratada, com anúncios em jornais, revistas e spots de TV, já que a essa altura muitos clones já estavam sendo comercializados no país, sendo muitíssimo importante que a Gradiente apresentasse diferenciais em relação à concorrência. Não à toa, um dos principais motes da campanha era “O Atari da Atari”, dando a entender em sua mensagem que o Atari da Gradiente era superior em termos de qualidade em relação aos clones.



**Figura 5.** Supergame VG-2800, fabricado pela CCE: um dos clones mais vendidos à época. Fonte: MercadoLivre.



**Figura 6.** Anúncio de revista do Atari 2600 lançado no Brasil. No canto inferior esquerdo, o logotipo Atari com a frase: “O Atari da Atari”. Fonte: UOL Jogos.

Além disso, a empresa também prometia a seus futuros consumidores que, além da própria qualidade técnica superior de seu console e cartuchos — afinal seriam equipamentos *originais* —, o consumidor não teria de se preocupar em caso de necessidade de suporte ou reparos, devido à grande rede de distribuição e assistência técnica da Gradiente presente no país. Como afirmam Pase e Tietzmann (2017): “Sob a marca Polyvox, a empresa planejou o lançamento de um console com assistência técnica, caixas e manuais em português, catálogos de títulos futuros e distribuição em todo o país” (p. 80).

## 2.2. Os videogames no Brasil: consoles versus microcomputadores

O lançamento e a popularização dos videogames no Brasil tiveram características peculiares. Primeiramente, devido à já citada política de reserva de mercado, que fez com que os consoles mundialmente mais

populares apenas chegassem a terras brasileiras com uma defasagem de seis anos em média. Paralelamente a isso, a fabricação de computadores pessoais por empresas brasileiras (também clones de computadores fabricados nos Estados Unidos), na mesma época do boom dos consoles no Brasil, fez com que a atenção dos primeiros *gamers*<sup>5</sup> se voltasse para tais computadores que, além de possuírem a função de rodar jogos eletrônicos, ainda permitiam funções próprias de computadores pessoais. Entre esses computadores, que funcionavam, no mais das vezes, como consoles, podemos citar o TK-90X, clone do britânico Sinclair ZX Spectrum, o TK-3000, clone do Norte-Americano Apple II, ambos fabricados no Brasil pela Microdigital Eletrônica, e a plataforma MSX<sup>6</sup>, no Brasil representada pelas empresas Sharp, que fabricou e distribuiu o MSX Hotbit, e a Gradiente, fabricante e distribuidora do MSX Expert<sup>7</sup>. Estes dois últimos computadores foram lançados no mercado brasileiro no final ano de 1985. Ressalto, em particular, que neste ano os consoles NES ainda não haviam chegado ao Brasil, nem mesmo através de seus clones, e que até então a única referência nacional no que tange aos jogos eletrônicos era o Atari 2600.

Com capacidades gráficas semelhantes às do NES, estes dois modelos de computadores propiciaram uma rápida transição da atenção dos *gamers*: refiro-me à transição do Atari 2600 para a plataforma MSX. Além da superior capacidade gráfica e sonora, o fato de se tratar de computadores (e não consoles de videogames) facilitou a disseminação de jogos, já que estes podiam ser copiados (infinitamente) em disquetes (os consoles da época funcionavam com cartuchos, impedindo — ou ao menos dificultando — a replicação de seus jogos). Este fato corrobora muitos dos conceitos trabalhados por Manovich (2001) em seu tratado *The Language of New Media*, em que o autor fala sobre a infinita capacidade de reprodução (sem perdas) e distribuição proporcionadas pelas mídias digitais.

Outra mudança de paradigma proporcionada por tais computadores é que eles foram os responsáveis pelas primeiras gerações de desenvolvedores de jogos eletrônicos. Ao contrário dos consoles, que favorecem apenas o *consumo* da mídia jogo eletrônico, o computador, mesmo naquela época, já permitia que programadores e entusiastas adentrassem no universo do design

- 
- 5 Termo originário do inglês que em sua acepção “pura” designa qualquer jogador de jogos eletrônicos. Todavia, recentemente, o termo ganhou uma acepção mais restrita, tendo por objetivo designar jogadores mais assíduos e que geralmente fazem parte de alguma comunidade “gamer” (*online* ou *offline*).
- 6 Sistema de computadores idealizado por Kazuhiko Nishi, vice-presidente da Microsoft Japão nos anos 1980. O MSX foi responsável pelo lançamento de diversos estúdios japoneses de desenvolvimento de games, como a Konami, uma das mais bem-sucedidas empresas de games até os dias de hoje.
- 7 As plataformas MSX no mundo e no Brasil, devido à sua própria configuração de hardware — grande parte dos modelos de computadores MSX possuía saídas para TV e/ou monitores profissionais de vídeo, saídas de áudio mono ou estéreo, conectores para cartuchos e entradas para joysticks —, possuíam grande apelo para utilização voltada para os games. Ver a esse respeito o estudo de plataformas (*platform studies*), em Nick Montfort e Ian Bogost, 2009.



e desenvolvimento de jogos, mesmo que de forma rudimentar, criando assim uma nova cultura em torno do objeto jogo eletrônico. Cultura esta que envolvia, desde então, consumo, troca, produção e distribuição de bens imateriais — neste caso, o objeto digital jogo eletrônico. Esses desenvolvedores, que nos dias de hoje certamente receberiam a alcunha de *indies* (FERREIRA, 2013), foram, de certa forma, pioneiros no desenvolvimento de jogos no Brasil, em sua maioria *adventures*<sup>8</sup>, como por exemplo Renato Degiovani, com seus clássicos *Amazônia*, *Serra Pelada*, *Angra I* e *Lenda da Gávea*.

Na década de 1980, grande parte das revistas especializadas em microcomputação — termo recorrente à época para se referir à computação pessoal —, como, por exemplo, a *Micro Sistemas* ou *CPU MSX*, traziam em seu interior páginas e mais páginas de programas — em sua grande maioria jogos do gênero *adventure* — criados por programadores entusiastas; em outras palavras, códigos de computador que o leitor poderia facilmente copiar (não através de comandos *copiar* e *colar*, mas copiar digitando-os à mão) em seu computador, salvá-los e depois experimentar a interação com tais jogos. Todavia, bastava algum erro de impressão na revista para que alguma linha de código do programa causasse algum erro em seu funcionamento e, neste caso, não fosse o leitor conhecedor da linguagem de programação utilizada — geralmente as linguagens Basic ou Assembly —, deveria ele submeter uma carta à redação, informando o erro, o qual viria corrigido na seção “Errata” da edição seguinte da revista. Atento a esse fato simplesmente no intuito de mostrar que, já naquela época, grande era o interesse de aficionados pela computação pessoal, o que hoje chamaríamos de *geeks*, pelo design de jogos, mesmo que de forma rudimentar<sup>9</sup>.



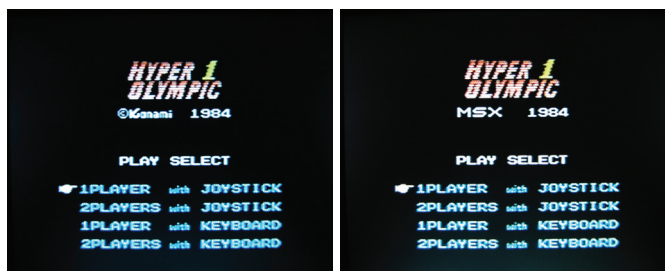
**Figura 7.** Tela de *Knightmare* (Konami, 1986), jogo desenvolvido para a plataforma MSX: qualidades gráfica e sonora visivelmente superiores às do Atari 2600. Fonte: Old School Game Blog.

- 8 Gênero de jogo primeiramente baseado apenas em texto e em seguida com adição de gráficos, cuja interação se dá por comandos/ações digitados pelo jogador, do tipo “abra a porta”, “pegue a lanterna” etc. O primeiro jogo do gênero *adventure* foi *Colossal Cave Adventure*, desenvolvido em 1976 por Will Crowther e Don Woods para o computador PDP-10, sendo posteriormente adaptado para outras plataformas computacionais.
- 9 Uma nota de cunho pessoal, mas que acho que vale a pena ser expressada: no final dos anos 1980, ainda nos últimos anos do ensino fundamental, eu e alguns colegas de classe programávamos jogos do gênero *adventure*, na linguagem Basic, escrevíamos os jogos a caneta em folhas de caderno e os vendíamos a outros colegas de colégio que possuíam microcomputadores compatíveis com aquela linguagem de programação (em sua maioria computadores do sistema MSX).

No entanto, na mesma época, o mais comum entre as empresas brasileiras de comercialização de softwares para computadores pessoais (as quais, na época, eram chamadas de *softhouses*) era a comercialização de jogos desenvolvidos e produzidos por desenvolvedoras estrangeiras, como as japonesas Konami e SEGA ou a espanhola Opera Soft, sem sua permissão. Naquela época, ainda era incipiente a legislação mundial a respeito da pirataria de softwares, sobretudo de softwares de jogos eletrônicos. Qualquer empresa poderia, sem maiores empecilhos, publicar seus anúncios em jornais e revistas — prática bastante comum à época — e anunciar a venda (através da cópia/reprodução em disquetes) de jogos de empresas terceiras. Para além das *softhouses*, as empresas fabricantes de clones de computadores no Brasil também comercializavam jogos piratas. Neste último caso, tais empresas costumavam deixar de fora qualquer menção às desenvolvedoras dos jogos, tanto no material externo (caixas, manuais), como no próprio jogo, através da alteração de seu código fonte, provavelmente no intuito de se evitar possíveis problemas legais por conta da comercialização ilegal desses jogos. Deste modo, não era incomum que fabricantes como Sharp ou Gradiente fizessem alterações em títulos de jogos (além de mudança completa nas artes presentes nas caixas desses jogos), como em Hyper Olympic, jogo desenvolvido pela japonesa Konami, que na versão nacional seria distribuído como Olimpíadas. Somente anos depois, quando leis específicas sobre comercialização de software começaram a ser implementadas no Brasil, inibindo sua pirataria, *softhouses* cessariam com a comercialização pirata de jogos e passariam a atuar como revendedoras oficiais, como o fazem hoje grandes redes de varejo.



**Figura 8.** Esquerda: jogo Hyper Olympic 1, Konami; Direita: versão da Gradiente para o mesmo jogo, com título em português, imagem modificada (com forte viés cômico) e nenhuma menção à desenvolvedora Konami. Fonte: arquivo pessoal do autor.



**Figura 9.** Esquerda: tela de menu do jogo Hyper Olympic 1, Konami; Direita: tela de menu do mesmo jogo menção, versão Gradiente. Note-se que a única diferença é a substituição do logotipo Konami pelo MSX. Fonte: arquivo pessoal do autor.

No começo da década de 1990, com certo barateamento de componentes para computadores pessoais, os IBM PCs, que de início funcionavam com o sistema operacional DOS e depois passariam a funcionar com as primeiras versões do Windows, tomariam conta do mercado da computação pessoal, relegando aqueles “microcomputadores gráficos” (MSX, TK-90X) a uma pequena parcela de fãs e entusiastas daquelas plataformas. Vale apontar que os jogos primeiramente desenvolvidos para os PCs eram muito inferiores, em termos de qualidade gráfica e sonora, aos desenvolvidos para aquelas plataformas, mas que, apesar disso, o Windows se tornaria a plataforma principal no que tange à computação pessoal (como é até os dias de hoje)<sup>10</sup>.

*Pari passu* aos PCs, os consoles de videogames seguiriam se desenvolvendo em paralelo. O foco destes consoles eram (e ainda são, em certa medida) os *gamers* mais *hardcore*, já que a função principal dos consoles de videogame, por mais que tenham sofrido adições de novas funcionalidades multimidiáticas e hipertextuais, ainda é a fruição dos jogos por eles propiciada. Este paralelismo entre os consoles e os computadores pessoais criou, ainda, um extenso debate acerca do futuro do mercado global de jogos eletrônicos, dividindo opiniões: de um lado, aqueles que acreditam que os consoles ainda serão a plataforma principal para fruição de games, devido, entre outros fatores, à sua praticidade, ou ainda à garantia de perfeito funcionamento de um jogo em sua plataforma original, fato que nem sempre ocorre nos jogos para computadores. De outro lado, existem aqueles que advogam em prol do computador como plataforma principal (e única) para interação com os games, devido à sua flexibilidade em termos de software e hardware: nos computadores, é possível realizar mudanças e upgrades praticamente em fluxo contínuo, ao passo que alterações nas

<sup>10</sup> Cf. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Usage\\_share\\_of\\_operating\\_systems](http://en.wikipedia.org/wiki/Usage_share_of_operating_systems)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

configurações dos consoles dependem de lançamentos de versões melhoradas, ou ainda novas versões por inteiro, dos próprios fabricantes, o que pode demorar muitos anos. Além disso, ao longo dos últimos anos, em grande medida devido ao crescimento da distribuição digital de jogos em plataformas como Steam, GOG ou Humble Bundle, o preço de jogos para PC apresentou grande queda. Apesar de as “lojas” de sistemas de consoles, como Microsoft Store (antiga Xbox Live) e Playstation Store também contarem com o modelo de venda por download, sem necessidade de mídias físicas, os preços de seus jogos, sobretudo os últimos lançamentos *Triple-A*<sup>11</sup>, são ainda muito superiores a grande parte dos jogos para PC.

### Considerações Finais

Apesar de grande parte dos *gamers* darem bastante atenção às mais novas tecnologias, aos gráficos ultrarrealistas em 3D e aos efeitos sonoros multicanais, outro cenário se descortina nos dias de hoje: o retorno ao *vintage*, aos itens colecionáveis, sobretudo por parte da geração nascida na década de 1970 e início da década de 1980, ou seja, aquela que teve contato com os primeiros consoles comerciais de videogames. Basta fazer uma busca em sites de leilões como eBay ou MercadoLivre para ver a grande quantidade de ofertas de consoles e jogos antigos, muitos deles sendo revendidos por preços mais altos que os dos consoles mais atuais.

De fato, por via de regra — e como é praxe no circuito de colecionadores —, quanto mais antigo, conservado, original e em perfeito estado de funcionamento estiver determinado item, maior será seu valor. Este retorno ao *vintage*, sem dúvida, favoreceu fortemente o cenário de produção independente de jogos, já que a maioria destes jogos não apelam para altos graus de realismo gráfico ou efeitos especiais, nem necessitam de computadores superpotentes para funcionar, lembrando, em alto grau, os jogos daquelas primeiras plataformas de videogames, seja no que tange ao seu aspecto gráfico e sonoro, seja no que tange ao seu *gameplay* e conteúdo ficcional.

Atualmente, uma nova safra de jogos indies brasileiros tem buscado este caminho estético, ou seja, certo retorno aos *tropos* utilizados em jogos dos anos 1980/1990, como visual pixelado 2D, músicas 8-bit e jogabilidade que transita entre os gêneros puzzle, plataforma *metroidvania*, *side scrolling*, ou até mesmo gêneros bem diferentes daqueles mais encontrados em jogos indie, como corrida de carros. Entre alguns exemplos recentes estão *Celeste* (2018), *Dandara* (2018) e *Horizon Chase Turbo* (2018), este último

---

11 Denominação dada a jogos de grande orçamento, equivalentes aos *blockbusters* do cinema hollywoodiano.

um jogo de corrida que é, segundo seus próprios desenvolvedores, “um jogo de corrida inspirado nos grandes sucessos dos anos 1980 e 1990, como Out Run, Lotus Turbo Challenge, Top Gear e Rush, entre outros” (AGS, 2018). Além dessas iniciativas, não podemos deixar de mencionar os recentes apoios financeiros ao setor de games provenientes de agências como Ancine. Contemplado no edital Ancine 2018 está o jogo Araní, em desenvolvimento pelo estúdio recifense Diorama Digital, do gênero *hack and slash* com jogabilidade semelhante a clássicos como Devil May Cry e God of War, cujo *plot* traz como protagonista Araní, guerreira da Tribo do Sol.

Este cenário aponta para um crescimento futuro de games desenvolvidos por empresas nacionais (algumas em parceria com profissionais estrangeiros), alguns deles trazendo elementos da cultura brasileira, como é o caso de Araní e Dandara, este último apontado como um dos dez melhores jogos do ano pela revista *Time* (FITZPATRICK; DOCKTERMAN; AUSTIN, 2018), atestando que, em certos contextos, subversões, gambiarras e apropriações podem produzir bons resultados, ainda que algumas décadas mais tarde. Conforme apontei em outros trabalhos (FERREIRA, 2017), acredito que, não fossem as atividades de clonagem e pirataria levadas a cabo por aquelas empresas na década de 1980, provavelmente os videogames teriam sua chegada no país atrasada em pelo menos uma década, e quiçá não teríamos hoje o mercado e diversas culturas e subculturas em torno dos games que, ao meu ver, seguem em constante expansão no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- AGS – Aquiris Game Studio. “Horizon Chase Turbo” (game release). Porto Alegre: AGS, 2018. Disponível em: <[http://www.aquiris.com.br/press/sheet.php?p=horizon\\_chase\\_turbo/](http://www.aquiris.com.br/press/sheet.php?p=horizon_chase_turbo/)>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- BRASIL. *Lei n. 7.232, de 29 de outubro de 1984*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L7232.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7232.htm)>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- CHAPLIN, Heather. *Smartbomb: The Quest for Art, Entertainment, and Big Bucks in the Videogame Revolution*. Chapel Hill (NC): Algonquin Books, 2006.
- CHIADO, Marcus Vinicius Garret. *1983: o ano dos videogames no Brasil*. São Paulo: Edição do autor, 2013.
- FERREIRA, Emmanoel. *Indie games: por uma investigação das potências de afecção dos jogos eletrônicos*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- \_\_\_\_\_. “A guerra dos clones: transgressão e criatividade na aurora dos videogames no Brasil”. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v. 22, n. 38, pp. 72-84, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2G7jYbh>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

- FITZPATRICK, Alex; DOCKTERMAN, Eliana; AUSTIN, Patrick Lucas. “The 10 Best Video Games of 2018”. *Time*, Nova York, 16 nov. 2018. Disponível em: <<https://time.com/5455710/best-video-games-2018/>>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- IKEHARA, Hideharu Carlos. “A reserva de mercado de informática no Brasil e seus resultados”. *Akrópolis*, Belém, v. 5, n. 18, pp. 7-21, 1997. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/1694>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2001.
- MARQUES, Ivan da Costa. “Reserva de Mercado: um mal-entendido caso político-tecnológico de ‘sucesso’ democrático e ‘fracasso’ autoritário”. *Revista de Economia*, Curitiba, n. 24, pp. 91-116, 2000.
- MESSIAS, José; MUSSA, Ivan. “Por uma epistemologia da gambiarra: invenção, complexidade e paradoxo nos objetos técnicos digitais”. *MATRIZES*, São Paulo, v. 14, n. 1, pp. 173-92, 2020. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/157539>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- MONTFORT, Nick; BOGOST, Ian. *Racing the Beam: The Atari Video Computer System*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009.
- MURRAY, Janet. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1997.
- PASE, André Fagundes; TIETZMANN, Roberto. “Man’s Best Enemy: The Role of Advertising During Atari’s Launch in Brazil in 1983”. *Kinephanos*, Montreal, v. 7, pp. 74-105, nov. 2017. Disponível em: <<https://www.kinephanos.ca/2017/the-role-of-advertising-during-ataris-launch-in-brazil-in-1983/>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

#### SITES CONSULTADOS

- AtariAge**. Disponível em: <<http://www.atariage.com/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- History of Computers**. Disponível em: <<https://history-computer.com/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- MercadoLivre**. Disponível em: <<https://www.mercadolivre.com.br/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- Old School Game Blog**. Disponível em: <<https://oldschoolgameblog.com/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- UOL Jogos**. Disponível em: <<http://jogos.uol.com.br/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- Wikipedia (inglês)**. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page/](https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page/)>. Acesso em: 24 ago. 2020.

# A EXIBIÇÃO DE CINEMA NA COREIA DO SUL

Gabriela Andrietta<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este trabalho busca demonstrar como o governo sul-coreano fortaleceu o seu cinema em um período de abertura econômica na década de 1990. Para reverter os efeitos negativos do neoliberalismo no cinema, o governo sul-coreano garantiu os recursos necessários para a adequação ao alto custo da implementação do cinema multiplex por meio de *joint ventures* que aliaram o capital doméstico ao capital estrangeiro. Para regular o mercado e garantir a exibição dos filmes sul-coreanos, o governo contou com uma política agressiva de cota de tela, que, além de garantir a exibição de filmes nacionais, garantiu que filmes independentes encontrassem espaço no mercado de exibição. Apesar de o investimento inicial ter sido na produção, essas empresas fizeram alianças estratégicas com o capital transnacional e passaram a investir também no mercado de exibição coreano, que é hoje um dos mais rentáveis do mundo em termo de arrecadação de bilheteria. Para enfrentar a crise econômica causada pela pandemia, o governo sul-coreano isentou os cinemas até novembro do pagamento da contribuição que incide sobre a bilheteria e financiou a desinfecção das salas. Mas essas medidas não têm sido suficientes para o reestabelecimento do setor.

**Palavras-chave:** Indústria Cultural. Políticas Culturais. Exibição Cinematográfica.

## ABSTRACT

This paper aims to show how the Government of South Korea improved their cinema in a period of neoliberalism by providing needed resources for implementing the multiplex system through joint ventures that attached domestic and foreign capital. The screen quotes also regulated the market and guaranteed the exhibition of national and independent films. Although the investments were initially directed to film production, this companies also invested in the exhibition sector, that became one of the most profitable in the world in terms of box office.

**Keywords:** Cultural Industry. Cultural Policies. Film Exhibition.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp. Mestre no programa de pós-graduação em Estudos Culturais da EACH - USP. E-mail: gabiandrietta@gmail.com.

## Introdução

O mercado de exibição de cinema da Coreia do Sul apresenta altos índices de frequência per capita e os filmes nacionais ocupam grande parte da programação da exibição. O governo sul-coreano agiu proativamente em relação às políticas culturais e direcionou capital dos *chaebols* (grandes conglomerados de empresas administrados por famílias tradicionais) para investimentos em filmes para competir com Hollywood.

No entanto, a indústria coreana, após quase colapsar ao adotar políticas neoliberais em 1980, viu o seu cinema se recuperar apenas após 1993, quando o novo governo passou a adotar políticas para a cultura. Em 1995, o governo estabeleceu a Lei Cinematográfica Coreana, que encorajou o investimento de capital doméstico. No início dos anos 1990, os índices de frequência per capita e o mercado de filmes nacionais e de exportação eram bem baixos. Formuladores de políticas públicas coreanos aplicaram à globalização a lógica de cultura e mídia, não apenas abrindo os mercados, mas também incluindo o mercado cinematográfico ao mercado de mídia global. Apesar de o investimento inicial ter sido na produção, essas empresas passaram a investir também no mercado de exibição coreano, principalmente nos complexos multiplex. O modelo multiplex atualmente domina o mercado de exibição coreano.

Outro fator importante é o modo como o leste da Ásia atua como mercado regional, com traços culturais comuns entre as nações asiáticas suficientes para que os filmes sejam aceitos transnacionalmente, o que acentua a similaridade entre as comunidades da região e cria um mercado de nicho (ROSS, 2007). Para a Coreia do Sul, o desafio é manter um equilíbrio entre a identidade cultural e a eficiência na indústria cinematográfica para que haja tanto a diversidade como lucros comerciais.

## Os efeitos das políticas neoliberais para o cinema sul-coreano

O cinema sul-coreano, assim como o brasileiro, foi duramente atingido pela globalização. Tendo sofrido um impacto muito negativo da abertura comercial dos anos 1980, foi apenas em meados dos anos 1990 que o governo passou a adotar medidas para inserir o cinema sul coreano no cenário global. Em um primeiro período, o capital foi direcionado principalmente para a produção. No entanto, quando o retorno de investimento passou a diminuir, as empresas nacionais e transnacionais passaram a realizar *joint ventures* para investir no setor de exibição com a implementação de complexos multiplex. Com a expansão do mercado de exibição, as cotas de tela foram fundamentais para garantir o equilíbrio do mercado e mais diversidade na programação dos cinemas.



A indústria cinematográfica sul-coreana praticamente colapsou quando o governo adotou políticas econômicas e culturais neoliberais em 1980. A sexta e a quinta revisão do Lei Cinematográfica Coreana nos anos 1980 serviram como uma virada na indústria do setor, que foi direcionada para o livre mercado. A importação foi liberalizada e os filmes estrangeiros passaram a ser distribuídos diretamente (KIM, C. H.-K., 2000). A mudança, no entanto, não foi resultado de um esforço estatal para nutrir o cinema coreano, mas fruto de um esforço americano para entrar no mercado coreano. As duas rodadas de negociação entre a Coreia do Sul e os Estados Unidos (em 1985 e em 1988) forneceram os fundamentos para que os distribuidores de Hollywood operassem livremente na Coreia. Os termos incluíam: 1) Permissão para estabelecer um escritório local para empresas americanas na Coreia; 2) A diminuição de cotas de telas (apesar de, no final, isso não ter sido aceito) e um teto de preço para filmes importados; 3) Discussões sobre tarifas para o cinema americano; 4) A revogação do sistema que requeria que as empresas tivessem o endosso antes de exportarem ou importarem filmes e a revogação, em janeiro de 1989, do sistema que censurava filmes estrangeiros; e 5) Uma abolição em etapas da restrição do número de cópias de filmes importados, aumentando para doze em 1989 até a anulação total em 1994. Além disso, cinco grandes distribuidores diretos, incluindo UIP (United International Pictures, 1988), 20th Century Fox (1988), Warner Bros (1989), Columbia Tristar (1990) e Buena Vista (1989) estabeleceram seus escritórios regionais na Coreia. Em 1988, o filme de Adrian Lyne *Atração fatal* foi exibido em oito cinemas contra uma forte resistência da classe cinematográfica. E o grande sucesso *Ghost*, de Jerry Zucker (distribuído pelo UIP), marcou o estabelecimento da presença de distribuidores diretos americanos em 1990.

A queda do regime militar que controlava a Coreia do Sul e o processo de redemocratização entre as décadas de 1980 e 1990 determinaram então a flexibilização das leis que limitavam a entrada de conteúdos estrangeiros de informação (SOUZA, 2015). O governo, tomado por tendências gerais de livre mercado, trilhou um caminho para a liberalização da importação de filmes e, conforme mencionado, passou a permitir em 1986, a distribuição direta por empresas estrangeiras. Os efeitos da liberalização da importação de filmes estrangeiros e da distribuição direta foram enormes. A participação do mercado coreano na bilheteria chegou a 30% nos anos 1980, mas despencou para 15,9% em 1993. O número de filmes produzidos também diminuiu de cerca de 100 a 120 nos anos 1980 para 63 em 1993 e 43 em 1998. Por outro lado, o número de filmes importados aumentou de 25 em 1984 para 264 em 1989, e de 347 em 1993 para 405 em 1996, mesmo com o sistema de cotas (JIM, 2006; KIM, C. H.-K., 2000).

O sistema de distribuição de filmes estabelecido entre 1960 e 1990 evidencia como o cinema sul coreano era regional e pouco representativo. O país foi dividido em seis grandes áreas de distribuição direta, pois o transporte era pouco desenvolvido e o cinema não era integrado. Como os distribuidores regionais também eram proprietários de cinemas, eles compravam os direitos de exibição antes da conclusão do filme a fim de garantir conteúdo para os seus cinemas. Algumas pequenas empresas tinham controle sobre o mercado e a produção estava fundada em distribuidores regionais individuais (KIM, C. H.-K., 2000). Além disso, a produção de filmes ficava concentrada apenas no entorno de Chungmuro, uma rua central de Seul conhecida pela sua importância cultural, principalmente para a indústria cinematográfica, por ser uma área na qual há um grande número de produtoras de filmes e de salas de cinema.

Essa situação mudou após 1993, quando o novo governo começou a estabelecer políticas culturais específicas para o setor cinematográfico e encorajar o investimento de capital doméstico no cinema.

### **Políticas culturais na era da globalização**

A Coreia do Sul teve uma experiência peculiar de adaptação à globalização, pois o governo de Kim Young Sam (1993–1998) tomou medidas para abrir o mercado cinematográfico coreano e, ao mesmo tempo, inseri-lo no mercado de mídia global, dentro de um projeto de globalização do país que foi chamado de *seggyehwa* (globalização, em coreano). Essa política tornou-se um ponto de virada para a indústria cultural nacional, inserindo o capital doméstico no setor de entretenimento por meio dos grandes conglomerados conhecidos como *chaebols*.

Além do incentivo estatal, o mercado mostrou que o investimento na indústria cultural poderia ser vantajoso, e várias empresas de eletrônicos passaram a investir na indústria de conteúdo. Com a estruturação do setor cinematográfico, as empresas produtoras coreanas passaram a investir no setor e foram criados novos mecanismos de financiamento, como os fundos de investimento e sistemas de financiamento coletivo. Outro ator importante foi o investimento estrangeiro, que se aliou ao capital doméstico por meio de *joint ventures*. Quando a rentabilidade dos filmes começou a diminuir, o investimento foi direcionado para o setor de exibição.

O resultado positivo dessa política ficou conhecido como *Korean Wave*, uma referência à popularidade ou a globalização dos produtos culturais domésticos que chegaram aos países vizinhos, como Japão, China, Hong Kong, Singapura, Taiwan, Tailândia, Malásia, Mongólia, Vietnã e Indonésia.

O ressurgimento da indústria cinematográfica se deu em 1993, depois que o cinema sul-coreano havia atingido um *market share* de apenas 15,9%. Uma das medidas tomadas pelo governo naquele momento foi o desenvolvimento da tecnologia da informação e a ampliação da penetração da internet de alta velocidade. Outra medida tomada foi a liberalização da produção e a abertura do mercado, em 1995. Com isso, distribuidores domésticos como o Cinema Service, Ilshin Investment Capital e o grupo Samsung Entertainment organizaram redes de distribuição por todo o país. A Daewoo associou-se à distribuidora New Line Cinema e a Samsung, à distribuidora Carolco Pictures e à New Regency Productions. No entanto, era difícil importar sucessos comerciais como os distribuidores de Hollywood faziam. Além disso, como não estavam envolvidos com a gestão de cinemas, a possibilidade de aumentar a influência sobre a distribuição era limitada. Após 1999, as empresas Showbox e Lotte Cinema se aventuraram no cinema, planejando uma integração vertical que incluía também a gestão dos cinemas. A mudança para ampliar a distribuição forçou a escolha entre ser guiado pelos filmes de Hollywood ou desenvolver poder competitivo suficiente para sobreviver no mercado interno da mesma forma que fizeram os filmes americanos. De 1997 até 1999, as quatro empresas que lideravam o *market share* de distribuição eram: Ilshin Investment Company, Cinema Service, Samsung e Daewoo (KIM, H., 2001).

O governo instituiu a Lei Cinematográfica Coreana em 1995. A seção principal desse mecanismo incluiu diversos incentivos, como isenções fiscais para estúdios e incentivos aos recursos dos *chaebols*, um elemento fundamental para a revitalização da indústria cinematográfica (JIN, 2006).

Muitos conglomerados, como a Samsung e a Daewoo, já investiam na produção de filmes nos anos 1990 e financiavam de 20% a 30% da produção de vários filmes. Entretanto, desde 1995, a forma de investimento mudou e eles passaram a financiar praticamente os custos totais de produção e a deter seus próprios estúdios. Ao mesmo tempo, alguns conglomerados, como a Samsung, a Hyundai e a Daewoo passaram a ter canais de TV a cabo, e foi necessário produzir conteúdo para os seus canais. A Samsung lançou o Samsung Entertainment Group em 1995, como uma nova empresa que incorporou negócios do cinema, música e TV a cabo. Em 1998, a Hyundai também detinha várias indústrias culturais e de mídia, incluindo a HBS (um canal a cabo) e a Seul Production (uma produtora), baseada em uma empresa de eletrônicos doméstica.

Os filmes produzidos ou financiados por *chaebols* chegaram ao topo de bilheteria. O filme *Shiri* (1999), que custou cerca de 3 milhões de dólares, um dos maiores orçamentos sul-coreanos já realizados até então, é normalmente apresentado como o primeiro filme coreano do tipo *blockbuster*,

no que diz respeito ao orçamento e a escala de negócios, tendo alcançado quase 20 milhões de dólares em bilheteria em Seul em 1999. Esses sucessos de bilheteria alcançaram um status comparável ao de Hollywood em termos de efeitos especiais. Após o sucesso de *Shiri*, foram lançados muitos outros filmes com apelo de audiência de massa e alto custo de produção. *Yonggary* (1999), um filme feito para exportação, alcançou um público de 500 mil espectadores (JIN, 2006).

No entanto, Apesar das mudanças das políticas culturais coreanas terem trazido um investimento massivo na indústria cinematográfica nacional, esses filmes não necessariamente promoveram a identidade cultural coreana, já que o governo desenvolveu suas políticas por imperativos econômicos e não culturais, sem tomar outras medidas que garantissem o fortalecimento da identidade cultural. Embora o governo coreano tenha promovido o ressurgimento dos filmes nacionais com suas forças legais e financeiras, a questão da cultura nacional não foi um ponto de discussão nas políticas culturais. Assim, os filmes coreanos transformaram-se em um estilo *blockbuster*, tanto por seu conteúdo como pelo orçamento (ibidem).

Além do incentivo estatal para que os *cheaebols* investissem no cinema, a compra das americanas Columbia Pictures e CBS Records pela gigante japonesa Sony, que buscava tornar-se um produtor integrado de novos produtos eletrônicos, e a compra dos grandes conglomerados de Hollywood MCA/Universal pela também japonesa Matsushita (concorrente direta da Sony), proprietária das empresas Panasonic, JVC e Technics, em 1991, foram vistas como modelos para as empresas coreanas se aventurarem em novos empreendimentos. Formuladores de políticas públicas sul-coreanos recomendaram que as empresas de eletrônicos coreanas seguissem o exemplo japonês, pois o “software” cultural, como filmes e músicas, seria tão importante quanto os “hardwares” eletrônicos. Assim, grandes empresas de eletroeletrônicos como a Samsung, a LG e a Daewoo direcionaram seu olhar para o mercado de “software” para aumentar as suas vendas de “hardware”. Suas compras de direitos de vídeos expandiram os recursos para fora de Chungmuro, área que concentrava a maior parte da produção cultural coreana. Eles também acreditavam que era a hora da Coreia do Sul investir em estúdios de Hollywood, além de estúdios de gravação de discos e empresas de software de computadores.

Os conglomerados, no entanto, não foram os únicos atores na indústria cinematográfica. Nos últimos anos, empresas de *venture capital* têm se tornado grandes atores no setor. O número de empresas produtoras passou de 116, em 1998, para 918, em 2001, embora muitas delas não fossem muito ativas e apenas algumas gerassem lucros. Além disso, o Korean Cinema Service, maior distribuidor e produtor coreano, introduziu uma

nova forma de financiamento de fundo de investimento pelo Hana Bank. Esse fundo foi o primeiro envolvimento do setor bancário com o financiamento de filmes. As empresas de distribuição como Cinema Service, CJ Entertainment, Showbox e Lotte Cinema foram as grandes financiadoras desses fundos. O único investimento do governo, chamado Fundo de Investimento do Audiovisual, atua como um ator complementar, trabalhando com essas empresas de distribuição e investimento.

Outro fundo que teve um papel cada vez maior em alavancar recursos de investidores individuais foi o fundo *netizen*<sup>2</sup>, um sistema de financiamento que conta com o apoio direto de cidadãos interessados em cinema por meio da internet. Por meio desse fundo, a população pode investir em um filme e participar dos dividendos de retorno após o lançamento. Essa é uma forma de atrair cinéfilos que participam de discussões na internet e estão ativamente envolvidos em debates online sobre cinema ou são membros de fãs-clubes de atores e atrizes (JIN, 2006).

Além do investimento do capital doméstico no cinema, com as políticas culturais do governo Kim Young Sam, a Coreia do Sul presenciou um investimento estrangeiro maciço na sua indústria cinematográfica. As *majors* estrangeiras, principalmente as americanas, passaram a investir tanto na produção e distribuição da indústria de filmes coreanos como na exibição, formando alianças estratégicas com o capital doméstico.

A principal forma de associação entre essas empresas estrangeiras foram as *joint ventures*, por serem uma opção mais flexível do que as fusões e aquisições normais, que demoram anos para serem aprovadas e terem suas partes assimiladas. Muitas transnacionais formaram *joint ventures* com o capital doméstico, incluindo a Samsung, a Hyundai, a Daewoo e o Grupo CJ, em vários níveis para coprodução, distribuição e exibição. Uma das maiores *joint ventures* ocorreu entre a MCA, dona da destilaria canadense Seagram, com o Grupo CJ da Coreia do Sul, que levou às negociações em torno da DreamWorks SKG, em 1995 (ibidem).

Naquele período, o Grupo CJ chegou a um acordo para comprar 11% de ações da DreamWorks com um investimento de 300 milhões de dólares. O Grupo CJ pretendia que a DreamWorks SKG fosse um canal de distribuição externo para o cinema coreano. Em contrapartida, a DreamWorks obteve direitos de distribuição coreana limitados à produção de seus estúdios. A Samsung também estava muito interessada nessa *joint venture*. Em 1995, Kun Hee Lee, presidente do grupo Samsung encontrou-se com

---

2 O fundo *netizen* começou em 1999, quando uma produtora chamada *Bon* convidou os netizens (cidadãos da internet) a investirem em seu filme e conseguiu reunir os recursos em apenas quarenta dias. Cada investidor recebeu ao final um retorno de 200%. O segundo fundo, para o filme *Friend*, atraiu cem investidores em sessenta segundos.

Steven Spielberg, um dos fundadores da DreamWorks, para discutir o investimento de 900 milhões de dólares na DreamWorks<sup>3</sup>. Em vez disso, a Samsung obteve 7,4% de ações em um pequeno estúdio de Hollywood chamado New Regency Production, afiliado à News Corporation em 1997. Ao mesmo tempo, o Canal Plus francês fez uma *joint venture* com o grupo Hyundai para a produção de filmes. Em maio de 1996, a Diamond AD, uma subsidiária da Hyundai, que importava cerca de vinte a trinta filmes por ano, incluindo *blockbusters*, assinou um acordo de coprodução e distribuição com o Canal Plus francês (JIN, 2006).

Com o sucesso do cinema coreano, muitas empresas estrangeiras passaram a mirar o mercado de exibição coreano, pois a expansão do seu mercado colocou a Coreia como uma parte importante do mercado exibidor internacional. Isso aconteceu ao mesmo tempo em que muitos *chaebols* começaram a não conseguir lucros significativos e a desistir do mercado de produção. Com isso, conglomerados como a Samsung, a Hyundai, e a Daewoo recuaram da sua participação no mercado de produção de filmes e passaram a se concentrar no setor de exibição. O grupo Samsung abriu mão do Samsung Entertainment Group, mas estabeleceu a Samsung Venture Investment Co, um grupo menor que ainda investe no setor. Empresas como a LG, a Lotte e a CJ, que já atuavam em distribuição e exibição, mantiveram a sua participação no mercado de multiplex de cinema. Apesar de os *chaebols* terem se tornado mais seletivos em relação à produção, eles ainda são ativos nas indústrias de exibição e distribuição (ibidem).

### **Cinemas multiplex coreanos**

O setor de exibição sul-coreano cresceu graças à aliança entre o capital doméstico e o estrangeiro, à extinção do limite de cópias de filmes estrangeiros em 1994<sup>4</sup> e à formação de cadeias de cinemas multiplex a partir de 1998. O sucesso dos filmes nacionais também contribuiu para que empresas estrangeiras se interessassem pelo setor.

A primeira entrada dos *chaebols* no mercado de cinema se deu com a compra de direitos autorais e investimento na produção de filmes, mas, em um segundo momento, o investimento passou a ocorrer no final do ciclo de vida dos filmes. Os multiplex, definido pelo Conselho Cinematográfico da Coreia – Kofic, o órgão sul-coreano responsável pelo cinema, como um cinema com sete ou mais telas ou que pertença a uma grande cadeia de cinema, têm sido um dos principais fatores por trás do desenvolvimento da indústria coreana desde os anos 2000.

---

3 Embora a DreamWorks tenha rejeitado a proposta da Samsung, que havia pedido 1/3 de sociedade em todos os direitos de distribuição no sudeste asiático.

4 Até os anos 1990, apenas um título poderia ser exibido em apenas vinte telas por todo o país, o que causava longas filas nos cinemas. Hoje os padrões de estreia são aqueles do mercado global e um filme *blockbuster* é exibido simultaneamente em um terço dos cinemas do país.

O primeiro cinema multiplex, o CGV Gangbyeon, fruto de uma *joint venture* entre a coreana Cheiljedang, a Golden Harvest, de Hong Kong, e a Village Roadshow, da Austrália, foi inaugurado com onze telas em 1998, em um momento que o país enfrentava uma grave recessão e havia recorrido a um empréstimo do FMI no ano anterior. O movimento foi seguido pela Megabox, em 2000, uma *joint venture* entre a americana Loews Cineplex e a On Media, uma empresa de entretenimento, TV a cabo e satélite do grupo coreano Tongyang.

Com o investimento em empresas nacionais e estrangeiras, o mercado exibidor rapidamente aumentou e tornou-se transnacionalizado, o que fez da Coreia do Sul o quinto mercado exibidor em termos de público<sup>5</sup>. Essas empresas, principalmente a CJ Entertainment, uma empresa de alimentos processados que atualmente atua com a franquia multiplex CJ CGV, a Tongyang, uma empresa da indústria de cimento, e a Lotte, que atua em diversos ramos, fortaleceram o sistema de integração vertical que conecta investimento, distribuição e exibição. Essa verticalização pode, no entanto, criar benefícios para blocos verticalizados, inviabilizando a concorrência e o livre mercado. As três principais empresas de exibição na Coreia do Sul — CGV, Megabox e Lotte Cinema — controlavam cerca de 96,9% do *market share* coreano em 2018 (CHO, 2019).

O crescimento dos multiplex foi acompanhado do aumento da frequência das pessoas ao cinema. Essa expansão popularizou o cinema e expandiu a construção para diferentes regiões do país. No entanto, nesse sistema não há grande variedade de títulos, e filmes independentes são frequentemente ignorados.

O modelo multiplex dominou a indústria cinematográfica sul-coreana. Em 2018, 384 dos 483 cinemas sul coreanos eram multiplex e 98,3% da venda de ingressos teve origem nesses estabelecimentos. Apesar desse aumento ter sido acompanhado pelo aumento da frequência per capita (por 100 mil pessoas), a diversidade não acompanhou a modernização das salas, pois não trouxe uma diversidade de títulos. O filme *Os vingadores – Guerra infinita* ocupou mais de 40% das salas por 21 dias e em 19 dias alcançou mais de 10 milhões de espectadores. Já o filme sul-coreano *Along with the Gods: The Last 49 Days* alcançou mais de 10 milhões de espectadores em apenas 16 dias, sendo o maior sucesso de bilheteria de 2018, com 12 milhões de ingressos vendidos (ibidem). De maneira geral, essa expansão foi vantajosa para os filmes americanos e *blockbusters*, sendo negativa para cinemas, produtores e distribuidores locais.

---

5 Fonte: Instituto de Estatística da Unesco.

### Filmes de arte: da cinemateca para as salas de cinema de arte

A exibição do filme de arte *O sacrifício* (1986), de Andrei Tarkovsky, em 1995, vendeu mais de 30 mil ingressos em Seul e simbolizou a formação de uma nova cultura de cinema. Iniciou-se assim um movimento de pequena escala de cinematecas acompanhado pelo surgimento de revistas como a *Cine 21* e a *Quino* em um contexto de rápida expansão da indústria cinematográfica coreana. Até então os filmes de arte eram exibidos nos centros de cultura estrangeira, como o Centro Cultural Francês e o Instituto Goethe de Seul. Depois, passaram a ser exibidos em cinematecas, como a Cinemateca *Siant-sié*, e a Cinemateca de Seul. Para se ter uma ideia, o centro coreano de arte Baekdu-Daegan, a empresa que importou o filme *O sacrifício* alugou um cinema existente e tornou a exibição de filmes de arte um projeto de longo prazo. Posteriormente, esses filmes ganharam seus próprios espaços em cinemas de arte, como o Cinema de Arte de Seul.

O Kofic, uma organização pública formada em 1999 e resultante da reorganização da Corporação para Promoção Cinematográfica (KMPPC), por sua vez formada em 1973, também é responsável por promover a melhora do ambiente de exibição, mas essa iniciativa ainda abrange poucas salas de cinema. O Kofic passou a apoiar filmes de arte em 2003, criando a rede de cinema Artplus — uma rede nacional de salas privadas, incluindo algumas salas de multiplex<sup>6</sup>, que exibem filmes de valor artístico, não comerciais e independentes — por meio de subsídios para compensar qualquer perda na venda de ingressos causada pela exibição de filmes de arte. Os benefícios também incluem apoio financeiro para a manutenção do cinema, para cobrir os custos de publicidade e propaganda, programação de filmes e um fundo de ajuda à tradução e legendagem de filmes para facilitar a distribuição. Atualmente, há trinta cinemas de arte pelo país apoiados pelo Kofic, incluindo a Cinemateca de Seul, que exhibe cerca de trezentos filmes por ano.

Como contrapartida, esses cinemas devem exibir um número mínimo de filmes de valor artístico em 3/5 da sua programação, além de exibirem filmes coreanos por mais de 106 dias por ano. Esses cinemas recebem subsídios equivalentes a 15% do total de ingressos anuais de filmes de arte. Essa política tem dois objetivos: por um lado, combater a concentração da exibição em determinados títulos que dominam as salas e, por outro, atuar contra o enfraquecimento de filmes independentes em detrimento dos *blockbusters* coreanos (KIM, H., 2003).

---

6 CJ-CGV começou a operar o Cinema Indie para a exibição de filmes alternativos. Como os resultados de bilheteria foram melhores do que o esperado, muitos multiplex também buscaram essa alternativa (KIM, C. H.-K., 2000).



### A defesa do sistema de cotas

A política de cotas de exibição dos filmes nacionais implementada pelo governo sul-coreano garante a diversidade e amplia o espaço dos filmes independentes. Após o aumento do número de filmes estrangeiros devido à liberalização de importações, a preocupação com as cotas de tela aumentou. Em 1984, foi estabelecida a cota de 146 dias para a exibição de filmes sul coreanos, mas esse número foi reduzido para 76 dias por ano em 2006. As cotas foram reduzidas de 30% a 40% para 20%.

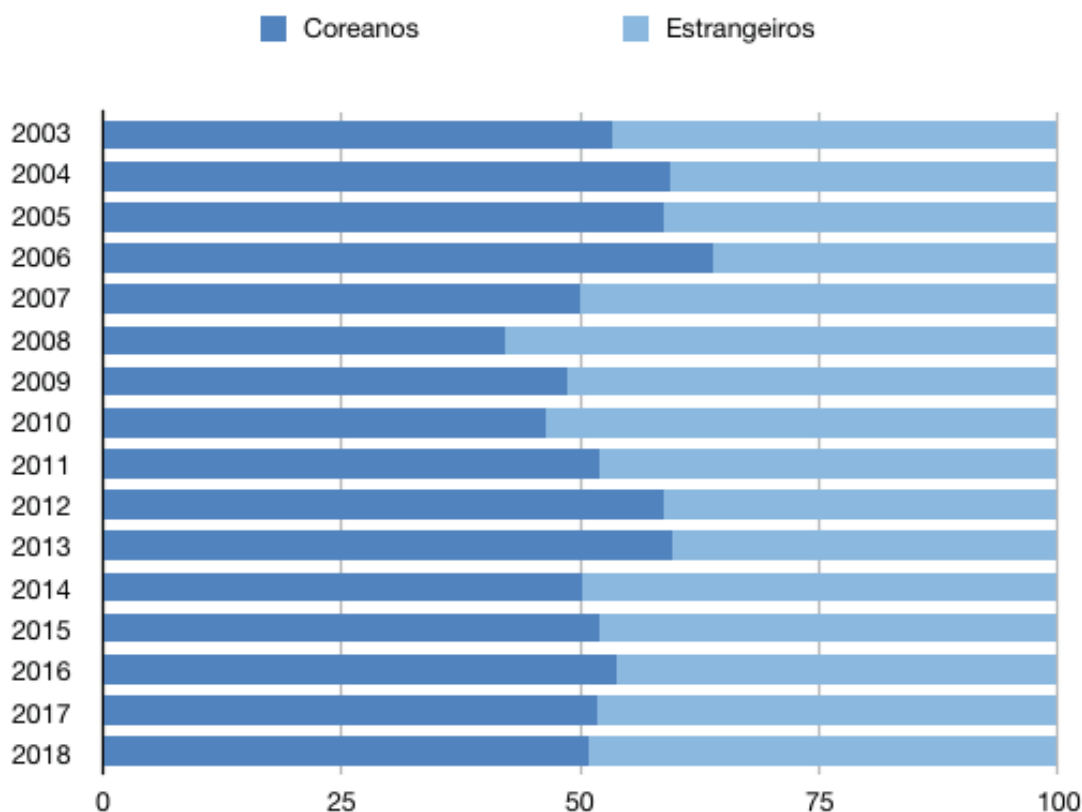
A opinião pública coreana sempre foi muito ativa na defesa do sistema de cotas. Em 1993, a sociedade civil envolvida com cinema formou o Grupo de Vigilância de Cota de Tela. Além de reportar as violações do sistema de cotas nos cinemas, esse grupo também trabalhou com a computação dos dados de bilheteria e com a publicação de materiais relacionados à distribuição de filmes e às políticas públicas para o cinema coreano. De acordo com os dados estatísticos que o grupo produziu, o número médio de dias para a exibição de filmes coreanos em 1993 foi 48 dias e 51,7 dias em 1994, não cumprindo nem metade da quantidade obrigatória. Esse monitoramento mostrou como filmes estrangeiros estavam dominando o mercado (KIM, C. H.-K., 2000). Nos anos 2000, o Grupo de Vigilância de Cota de Tela teve o nome alterado para Coligação para a Diversidade Cultural no Cinema e se aliou à Coligação Internacional para a Diversidade Cultural, envolvendo-se em um movimento antiglobalização do setor audiovisual. Assim, essa coligação tornou-se atuante nos debates na Unesco que resultaram na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais em 2005 (PARK, 2014).

Enquanto a sociedade civil fiscalizava o cumprimento das cotas de tela, o governo coreano negociou com os Estados Unidos a liberalização e abertura do mercado, incluindo a redução as cotas telas com a inclusão da redução das cotas de telas na negociação de um acordo de livre comércio, levando à redução de 146 dias para 73 dias por ano, em 2006. Essa redução nas cotas de tela gerou um grande protesto no Festival de Cannes naquele ano, contando com o apoio do próprio festival. Os defensores das cotas de tela argumentaram que elas tiveram um papel muito importante para a recuperação do cinema sul-coreano e que a diminuição dos dias de exibição dos filmes nacionais ameaçaria a identidade e a diversidade da produção local.

A diminuição nas cotas de tela teve um impacto imediato no *market share* de filmes sul-coreanos, como é possível verificar no gráfico abaixo. Apesar de ter alcançado o *market share* de 63,8% em 2006, devido ao sucesso de alguns *blockbusters*, nos anos seguintes houve um declínio, e

até 2010 a exibição dos filmes coreanos manteve-se abaixo dos 50%. No entanto, após 2011, a indústria cinematográfica recuperou-se e permaneceu estável.

**Quadro 1.** *Market share* dos filmes sul-coreanos e estrangeiros de 2003 a 2018



Quadro elaborado pela autora a partir de dados do relatório Anual de 2018.  
Fonte: Kofic, 2019.

A redução da cota de tela reacendeu o debate em torno dessa medida. Há estudos que apontam que o subsídio direto é mais eficiente do que as cotas de tela para a promoção do mercado cinematográfico nacional. Outro argumento contrário à implementação dessa medida é que a necessidade do cumprimento das cotas de tela incentiva a inserção de filmes sem viabilidade comercial nos cinemas, gerando uma produção de baixa qualidade. Além das críticas à eficiência das cotas de tela, há o argumento de que as cotas foram importantes para estruturar a indústria cinematográfica, mas que o mecanismo deveria cessar após cumprida essa etapa de estruturação do cinema nacional.

Por outro lado, há aqueles que defendem que a cota de tela não apenas protege a produção nacional, mas também regula a produção independente, garantindo que haja espaço para os filmes de arte sem grande apelo comercial.

## **Festival de Cinema de Pusan**

O Festival de Cinema de Pusan, que ocorre desde 1996, exerce muita influência no cinema sul-coreano e asiático. Além da criação de audiência, este festival permite que os filmes coreanos tenham uma grande visibilidade nacional, regional e global. Os grandes festivais de cinema são uma política de promoção da filmografia do país-sede. O circuito de festivais estabelece uma alternativa à rede de Hollywood, pois atua na produção, distribuição e recepção de filmes independentes. Em primeiro lugar, ele estabelece padrões de distribuição, marketing e exibição. Em outra extensão, ele também regula a produção, já que os festivais oferecem recursos competitivos para a produção e premiação de filmes com o intuito de vincular o potencial criativo com a imagem de um festival em particular, além de dependerem de filmes competitivos para o seu funcionamento. O filme exibido em um festival alcança assim uma audiência que vai muito além desses eventos, sobretudo no mercado internacional. Essas competições aumentam a exposição e dão prestígio para os filmes nacionais que são selecionados e exibidos ao lado da produção internacional mais qualificada.

## **A proteção dos cinemas sul-coreanos durante a pandemia**

Após o sucesso do filme *Parasita*, do diretor Bong Joon-ho, havia a expectativa de que 2020 seria um ano histórico para a indústria cinematográfica sul-coreana. Mas essas expectativas foram frustradas pela pandemia da Covid-19.

Apesar de ter sido um dos primeiros epicentros da pandemia fora da China, a Coreia do Sul conseguiu estabilizar o número de infecções e mortes causadas pelo vírus. Ao contrário de outros países, muitos setores continuaram economicamente ativos, incluindo as salas de cinema. Mas mesmo com alguns cinemas abertos, a indústria cinematográfica foi severamente atingida pela crise, devido à diminuição do público e ao adiamento de estreias nacionais e internacionais.

Em fevereiro, pouco antes de a pandemia avançar, a refilmagem sul-coreana do filme brasileiro *O candidato honesto* teve uma boa estreia e alcançou o marco impressionante de 1,5 milhões de espectadores. A partir de então, as estreias passaram a ser adiadas, incluindo uma versão em preto e branco do filme *Parasita*.

Apesar de alguns cinemas de arte terem fechado as portas e diminuído as atividades, a maioria dos cinemas multiplex permaneceu aberta. Mas, sem lançamentos novos, passaram a exibir filmes antigos. Na tentativa de manter a audiência, alguns produtores miraram o *streaming*. A plataforma Netflix e a distribuidora Little Big Pictures anunciaram em abril a estreia em *streaming* do filme *Time to hunt*, do diretor Sung-hyun Yoon. Mas

o governo sul-coreano barrou a exibição do filme fora da Coreia do Sul, pois seus direitos internacionais de venda para os cinemas já haviam sido negociados com a empresa Contents Panda, e sua estreia foi adiada.

A crise no setor de exibição causada pela pandemia ocorre após 2019 ter sido um ótimo ano para o setor, que alcançou 226,68 milhões de ingressos vendidos no mercado doméstico. Os filmes coreanos foram responsáveis por 51% dessas vendas. O filme *Parasita* foi o vencedor dos prêmios de melhor filme e de melhor filme estrangeiro no Oscar, e da Palma de Ouro no Festival de Cannes. O filme alcançou 10,08 milhões de espectadores no mercado doméstico, uma bilheteria de aproximadamente 53 milhões de dólares e somou aproximadamente 257 milhões de dólares em bilheteria mundial (IMDB, 2020).

De acordo com o Kofic, a bilheteria caiu cerca de 88% se comparada ao mesmo período do ano passado, com 20% dos 513 cinemas fechados. Mais de 75 estreias de cinema foram suspensas (incluindo 27 filmes nacionais). O programa do governo Movie Theater Relief Initiative isenta os exibidores de pagar a contribuição de 3% sob a bilheteria para o Fundo de Desenvolvimento para o Cinema até novembro. O Kofic garantiu condições mais flexíveis de financiamento para que proprietários de cinemas menores paguem os seus funcionários e subsidiou 200 cinemas menores para que retomem a programação. Os cinemas serão também reembolsados pelos custos de desinfecção e outras medidas serão disponibilizadas. Os exibidores reclamam, no entanto, da falta de apoio financeiro para sobreviver à crise (UNESCO, 2020).

## Conclusão

A política cultural para a exibição cinematográfica sul-coreana pode ser considerada um caso de sucesso. Na Coreia do Sul, o governo incentivou a transnacionalização do cinema por meio de *joint ventures* que possibilitaram a entrada de recursos estrangeiros no país aliados ao capital nacional dos *chaebols*, tornando a Coreia um dos maiores mercados de exibição do cenário internacional.

Há também a grande influência do Festival de Cinema de Pusan para o cinema coreano. Além da criação de audiência, esse festival permite que os filmes coreanos tenham uma grande visibilidade nacional e global.

Outra medida tomada pelo governo sul coreano para regular o mercado e garantir a exibição dos filmes nacionais foi a política agressiva de cotas de tela, que, além de garantir a exibição de filmes nacionais, garantiu que filmes independentes encontrassem espaço no mercado. Mesmo com a redução, as cotas coreanas são mais do que o dobro das cotas brasileiras, e a produção doméstica do país se situa no invejável patamar de 50% a 60% do *market share*.

Para enfrentar a crise gerada pela pandemia, o governo sul-coreano tem agido com isenções fiscais, subsídios para desinfecções e empréstimos. Mas os exibidores, no entanto, reivindicam a ampliação desse suporte financeiro.

## REFERÊNCIAS

- CHO, Sung-min. "Market Concentration". In: *KOFIC. Status & Insight: Korean Film Industry 2018*. Busan: Kofic, 2019, pp. 33-7.
- JIN, Dal Yong. "Cultural Politics in Korea's Contemporary Films under Neoliberal Globalization". *Media, Culture and Society*, Thousand Oaks, v. 8, n. 1, pp. 5-23, 2006.
- KIM, Carolyn Hyun-Kyung. "Building the Korean Film Industry's Competitiveness: Abolish the Screen Quota and Subsidize the Film Industry". *Pacific Rim Law & Policy Journal*, Seattle, v. 9, n. 2, pp. 353-78, 2000.
- KIM, Hyun-soo. "The Film Industry in the Third Quarter of 2001: States and Trends". *Korean Film Observatory*, Busan, n. 3, pp. 8-11, 2001.
- \_\_\_\_\_. "ARTPLUS Cinema Network's way to...". *Korean Film Observatory*, Busan, n. 10, pp. 10-4, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Evaluation of Korean Film Industry in 2013". *Korean Cinema 2013*. Busan: Kofic, 2013. pp. 22-34.
- KOFIC – Korean Film Council. *Status & Insight: Korean Film Industry 2018*. Busan: Kofic, 2019.
- PARASITA [*Gisaengchung*]. Direção: Bong Joon-ho. Seul: Barunson Enter & Arts, 2019.
- PARK, Young. *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- PPC – Policy Planning Committee. "Needs for Preservation of Quota System within Advancement of Digital Technology and Multiplex". *Korean Film Observatory*, Busan, n. 1, pp. 9-13, 2001.
- ROSS, Miriam. "Cinema sul-coreano: relação com os mercados internacionais". In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Ásia*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- RYU, Hyeung-jin. "Current State of the Korean Multiplex Industry". *Korean Film Observatory*, Busan, n. 16, pp. 15-20, 2005.
- SOUZA, Marco A. Vinhas de. "Os novos fluxos midiáticos da cultura pop coreana". *Galáxia*, São Paulo, n. 29, pp. 297-300, 2015.
- UNESCO – Institute for Statistics. *Feature Film Diversity*. Paris: Unesco, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Diversity and the Film Industry: An Analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics*. Paris: Unesco, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Exemptions for Korean Movie Theatres*. [S.l.] Unesco, 2020. Disponível em: <<https://en.unesco.org/creativity/covid-19/exemptions-korean-movie-theatres>>. Acesso em: 10 jul. 2020.



**GESTÃO CULTURAL**

# **A POLÍTICA EXTERNA DOS INSTITUTOS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DA DIPLOMACIA CULTURAL SOB A DIMENSÃO SOCIOLÓGICA DA CULTURA**

Isabel Roth<sup>1</sup>, Juliana Barreto<sup>2</sup>

---

## **RESUMO**

O presente trabalho busca estabelecer um diálogo entre o campo das relações internacionais e da gestão cultural como forma de compreender a diplomacia cultural e os seus desdobramentos conceituais, sob a luz da dimensão sociológica da cultura. Para tanto, analisará os institutos culturais de promoção cultural externa de Brasil e Alemanha para entender quais as estratégias políticas que permeiam a sua presença cultural internacional. A pesquisa utiliza de análise histórica, elementos teóricos e análise conjuntural política.

**Palavras-chave:** Diplomacia Cultural. Institutos Culturais. Brasil. Alemanha. Política Externa. Gestão Cultural.

## **ABSTRACT**

The present work aims to establish a dialogue between the field of international relations and cultural management as a way of understanding cultural diplomacy through the sociological dimension of culture. The research focuses on the role of culture institutes for international promotion. To that end it analysis the case studies of Brazil and Germany to comprehend how political strategies permeate their international presence. The research uses theoretical approach and historical and political analysis.

**Keywords:** Cultural Diplomacy. Brazil. Germany. Foreign Policy Cultural Management

---

1 Especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo (2020) e bacharel em Relações Internacionais pela Fundação Armando Álvares Penteado (2012). E-mail: isabel.lorch.roth@gmail.com.

2 Especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo (2020), em Gestão Internacional pela Universidade Católica Portuguesa (2016) e bacharel em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2012). E-mail: juliana.barreto.bt@gmail.com.

## Introdução

*A cultura, no campo das relações internacionais, tem conquistado maior prestígio ao longo do século XX e isso se deve, muitas vezes, às decisões tomadas pelos Estados que passaram a enxergá-la como um recurso importante para a política externa.*

Alex Sandro Beckhauser

Ainda que a associação entre cultura e poder remonte à Antiguidade, as referências à cultura no campo teórico das Relações Internacionais ganharam volume e importância apenas no final do século XX, trazendo luz aos resultados de estratégias nacionais de difusão cultural implementadas pioneiramente em países europeus desde o último quartil do século XIX.

As primeiras instituições do tipo, estruturadas com a finalidade de disseminar conhecimentos da língua e cultura nacional, eram comumente idealizadas e patrocinadas por agremiações de intelectuais, sendo portanto de natureza privada. A primeira instituição de caráter público originou-se na França quando, em 1871, o então Ministério de Assuntos Estrangeiros assumiu a gestão da Aliança Francesa, inaugurando um modelo de concepção e condução da política externa cultural que seria replicado pelos países vizinhos nas décadas subsequentes.

Este artigo dedica-se à análise institucional e da importância política internacional do Instituto Goethe, fundado na República Federativa da Alemanha em 1951, e do Instituto Guimarães Rosa, organização brasileira cujo anúncio de criação foi feito em 2019. Em que pese as disparidades históricas, políticas e comerciais entre Alemanha e Brasil, é possível traçar paralelos sobre a maneira como ambos países utilizam seus respectivos institutos como instrumentos de construção narrativa e repactuação de valores culturais no plano doméstico e internacional.

Em ambos os casos, verifica-se um contexto de ruptura com ideologias e práticas passadas — no caso do Instituto Goethe, um esforço de desvinculação da República de Bonn em relação à herança maldita do nacional-socialismo; no caso do Instituto Guimarães Rosa, uma tentativa de revisão institucional de práticas desenvolvidas durante as gestões anteriores, classificadas pelo governo Bolsonaro de “comunistas” e propagadoras de um suposto “marxismo cultural”.

Esse traço comum demonstra o peso simbólico da cultura no processo de transformação e fortalecimento da imagem do Estado perante o



Sistema Internacional e assinala sua importância como ativo estratégico na busca pela sustentabilidade da política externa, com efeitos positivos na diplomacia, comércio internacional e consolidação de alianças de caráter securitário, por exemplo.

Nesse sentido, o artigo revisa brevemente os processos históricos que culminaram na criação desses institutos e analisa como as ambições de política externa de seus respectivos países dialoga e se expressa por meio da localização, programação e parcerias locais dessas instituições.

Buscamos, através desse mapeamento, contribuir para a consolidação da ponte que interliga os campos teóricos da Gestão Cultural e das Relações Internacionais. Do primeiro campo, emprestamos o conceito de “dimensão sociológica da cultura”, a partir do qual obtemos os insumos para mapear e analisar a arquitetura institucional e gestão dos referidos Institutos. Do segundo campo, utilizamo-nos das noções de “poder brando” (*soft power*), “diplomacia cultural” e “marca-país” (*nation brand*, conceito derivado do marketing internacional), para embasar nossa argumentação sobre como as políticas externas culturais de um país podem fortalecer outros braços de atuação internacional do Estado, como a diplomacia e o comércio.

Resumidamente, o presente artigo organiza-se em seis partes. Na primeira seção, fazemos um breve apontamento sobre a metodologia utilizada, destacando os diferentes desafios encontrados no levantamento de dados para a pesquisa. Em seguida, revisamos os conceitos teóricos centrais para a análise da importância política e simbólica de ambos os institutos. Na terceira seção, discorremos sobre o papel da cultura no processo de reabilitação internacional da República Federativa da Alemanha a partir dos anos 1950, avaliando como a importância estratégica do Goethe se transformou ao longo das décadas, cumprindo hoje um papel relevante na promoção de valores e interesses nacionais do governo alemão. Na quarta seção, nos debruçaremos sobre o estudo de caso brasileiro, destacando o descompasso entre a continuidade histórica da tradição diplomática do Itamaraty e a fragilidade institucional das estruturas culturais no país. Na conclusão, comparamos as experiências investigadas, consolidando um diálogo teuto-brasileiro.

## **Metodologia**

Os conteúdos aqui elencados resultam de duas pesquisas independentes conduzidas pelas autoras. As metodologias diferem sobretudo pelo estágio de desenvolvimento dos institutos analisados e pelo acesso a informações oficiais dos dois países.

Para a contextualização teórica, utilizamo-nos de artigos e publicações brasileiras e internacionais de autores referenciados nos campos das Relações Internacionais, Marketing e da Gestão Cultural. Já na seção sobre a Alemanha, utilizamos fontes bibliográficas de historiadores e teóricos da comunicação, esse segundo conjunto especificamente nas menções ao processo de reabilitação internacional da imagem alemã perante a comunidade internacional no pós-guerra. Complementarmente, recorreremos a informações disponíveis em sites oficiais do governo e do próprio Instituto Goethe, como discursos de ministros e gestores culturais, além de profissionais ligados ao Instituto e sua programação.

Já na seção sobre o Brasil, utilizamos fontes bibliográfica oriundas majoritariamente do acervo da Fundação Alexandre de Gusmão e do próprio Instituto Rio Branco. Durante a pesquisa, tivemos dificuldade de localizar informações oficiais atualizadas, seja pela vagueza de informações disponíveis nos portais do governo, seja pela falta de atualização e manutenção dos sites. Nesse sentido, recorreremos ao Departamento Cultural do Itamaraty para solicitar uma entrevista com um representante oficial que pudesse nos fornecer detalhes sobre o processo de definição e consolidação da arquitetura institucional do Instituto Guimarães Rosa.

Logramos entrevistar a diretora do Departamento, a ministra Paula Souza. Na conversa, buscamos mapear os desafios de implementação do Instituto, a conjuntura na qual sua criação foi anunciada e as diferenças e evoluções entre a Rede Brasil Cultural e o novo centro. O depoimento da ministra foi fundamental para a estruturação da análise, dada a dificuldade de obtermos dados oficiais atualizados do governo federal.

Nesse sentido, reforçamos o contraste entre o grau de transparência e acesso à informação proporcionado pelos governos da Alemanha e do Brasil. Enquanto as informações buscadas sobre a política externa, política digital e diplomacia cultural alemãs foram facilmente localizadas em sites bem organizados, de linguagem acessível e frequentemente bilíngues, o acesso difícil a informações sobre as políticas brasileiras sugere intencionalidade, por parte do governo, de restringir o acesso a informações.

### **Revisão teórica**

Embora a cultura tenha sido historicamente utilizada como instrumento de base ou auxiliar no desenvolvimento de relações interestatais, com reverberações nos campos político, militar e comercial, foi apenas no século XX que o Estado assumiu formalmente o papel de condutor e

orientador da cultura, com a criação de políticas autônomas e departamentos de Estado especializados<sup>3</sup>.

Similarmente<sup>4</sup>, a prática da “diplomacia pública” — definida pelo objetivo de um Estado influenciar indiretamente a ação de outro Estado por meio da manipulação da opinião pública estrangeira — definiu-se e ganhou peso, principalmente no xadrez político europeu, em finais do século XIX. Novas estratégias de comunicação estatais foram desenvolvidas durante as guerras mundiais e a noção de propaganda, que data do período, tornou-se um dos pilares estratégicos mais expressivos na construção da imagem internacional governamental — o que se evidenciou mais fortemente no período da Guerra Fria.

Carr avalia que “o poder sobre a opinião não era menos essencial para os propósitos políticos que os poderes militar ou econômico e esteve sempre muito associado a eles” (2001, p. 120). Nesse contexto a promoção da cultura em âmbito internacional, conduzida pelo Estado e influenciada por pautas da agenda de política externa, contribuiu para a consolidação da diplomacia cultural como uma seara importante das Relações Internacionais.

É no sistema multipolar do pós-Guerra Fria, e sob a dinâmica de interdependência complexa diagnosticada por Nye Jr. e Keohane (1988), que o Estado fortalece o entendimento da diplomacia cultural como “ramo privilegiado da diplomacia pública, sendo entendida a cultura como sistema estético, filosófico e moral de expressão dos valores de uma comunidade (com a) característica de ‘desarmar tensões’, de criar uma atmosfera de abertura à alteridade, de adesão à diferença” (MADEIRA, A. P., 2016, p. 23). Em outras palavras, um dos principais pilares de sustentação do “poder brando” (*soft power*), conceitualizado por Nye Jr. como a capacidade de um Estado atingir seus objetivos no plano internacional através da persuasão e da cooperação.

A habilidade de convencimento característica do poder brando é corolário da credibilidade do Estado no SI, alcançada por meio da consistência e constância com que o país em questão promove valores essenciais

---

3 Destacam-se as experiências pioneiras de Mário de Andrade no Brasil e do Ministério da Cultura na França.

4 Segundo Villanova (2017), as primeiras menções à diplomacia pública surgem ao final do século XIX, em publicações que cobravam maior transparência nas negociações internacionais, até então reservadas à alta cúpula de governos e classificadas como segredos de Estado. Além de Carr, Villanova apresenta os estudos de Panment (2013) e Gregory (2007) para argumentar que o fim da Primeira Guerra Mundial é o marco histórico da diplomacia pública nos moldes do século XX. Essa categorização coincide com a finalização da transição histórica do fim do longo século XIX para o breve século XX.

ao fortalecimento da comunidade internacional, tais como o pluralismo, a solução pacífica de controvérsias, a cooperação e o desenvolvimento sustentável, para citar alguns. Essa estratégia opõe-se, portanto, ao uso do “poder coercitivo” (*hard power*), poderio econômico e militar do Estado que se manifesta por meio de ações como a coerção e o uso da força, a imposição de sanções financeiras ou comerciais etc.

Ao longo do século XX, o poder coercitivo foi recorrentemente avaliado como a estratégia mais eficiente de afirmação nacional e conquista de objetivos no plano sistêmico. Com o fim da Guerra Fria e a aceleração da globalização, o reconhecimento da importância dos novos atores internacionais — como Organizações Internacionais, multinacionais e ONGs — e a incorporação de novos temas à agenda internacional, a teoria de Nye Jr. ganhou força. O poder brando passou a figurar como estratégico aos Estados que desejassem construir uma reputação internacional sólida, com relações sustentáveis ao longo do tempo. Após a invasão do Iraque pelos EUA (2003), Nye Jr. (2006) revisitou sua teoria, complementando as noções de *hard* e *soft power* com o conceito de *smart power*, a combinação equilibrada entre as estratégias de projeção de poder econômico-militar e diplomacia.

Em paralelo às formulações teóricas de Nye Jr., nascia um novo conceito, derivado do marketing, que viria somar-se aos de diplomacia pública, diplomacia cultural e poder brando. O termo *nation brand* foi cunhado pelo teórico britânico Simon Anholt (2011), que sugeria que os países reconhecessem suas marcas-país — somatória de símbolos históricos, políticos, econômicos, comerciais, socioculturais e geográficos — como ativos, trabalhando pela sua valorização no Sistema Internacional e, conseqüentemente, contribuindo para o aumento da competitividade de suas indústrias e serviços.

Em suma, o entendimento sobre o potencial e uso da cultura na esfera internacional evoluiu ao longo da história, tendo a diplomacia cultural se consolidado no séc. XX como instrumento essencial da *política cultural externa*. Ambos os conceitos se relacionam com a capacidade do Estado e da sociedade civil de mobilizar e catalisar os recursos culturais internos e promovê-los internacionalmente, garantindo os interesses nacionais e contribuindo para o diálogo e a cooperação internacional. A diplomacia cultural insere-se, assim, no amplo processo de construção e intercâmbio de valores simbólicos, definidos por Nye Jr. (2002) como *soft power*.

A *diplomacia cultural* compreende práticas diversas, como o intercâmbio de pessoas, promoção da arte e dos artistas nacionais, ensino de língua, distribuição de material de divulgação e apoio a projetos de cooperação intelectual e técnica (RIBEIRO, 1989), eventos e comemorações internacionais e qualquer outro tipo de ação planejada com a finalidade de amparar ou fomentar laços entre as nações (LESSA; SUPPO, 2007, p.

244). No caso do presente trabalho, o foco da análise dessas ações se concentra nos institutos culturais, entendidos como instrumentos de promoção da política cultural externa (MADEIRA, A. P., 2016).

Sob a ótica da Gestão Cultural e tendo em vista a teoria da dupla dimensão da cultura, o artigo busca promover uma análise focada na *dimensão sociológica da cultura*, campo mais favorável à intervenção estratégica da gestão pública. Conforme elencado por Isaura Botelho (2016), na dimensão sociológica, os circuitos institucionalizados facilitam a articulação de esforços, o planejamento de políticas e a mensuração de resultados. Nesse sentido, o trabalho volta-se para os modelos de gestão e estratégias de atuação dos institutos culturais, compreendidos como estruturas articuladas para a criação de sentidos, para avaliar os impactos de uma estratégia política cultural internacional.

### **Instituto Goethe**

O século XX marcou a história alemã de maneira dramática e decisiva: protagonista e derrotada em duas guerras mundiais, testemunha de uma profunda recessão econômica e palco da ascensão do maior genocida da história moderna, a Alemanha ainda esteve durante quase quarenta anos dividida ao meio, materializando em seu território e em prejuízo de seu povo a tensão e as diferenças irreconciliáveis existentes entre os blocos capitalista e soviético, teimosos protagonistas de uma interminável Guerra Fria.

A divisão da Alemanha (1949) resultou do tensionamento entre URSS e EUA, que disputavam a ocupação administrativa e influência ideológica sobre os territórios ocupados no pós-guerra. Foram dois países, dois sistemas de governo, duas propostas burocrático-administrativas, criados a partir e no cerne da disputa narrativa entre visões de mundo opostas.

Enquanto a República Democrática da Alemanha (RDA) submetia-se à administração direta de Moscou, a República Federativa da Alemanha (RFA) era constitucional e institucionalmente moldada segundo os valores e interesses dos Aliados. Como se sabe, a reunificação da Alemanha (1990) resultou na absorção da RDA pelo governo da RFA — expressa na prevalência constitucional desta (*Grundgesetz*, 1949): os valores ocidentais cristalizaram-se como pilares da política germânica, moldando a identidade e atuação internacional da Alemanha moderna.

Nesse sentido, o Instituto Goethe (Goethe Institut, 1951) carrega em seu DNA a essência dos valores e interesses da República de Bonn, representando simultaneamente a ruptura com a herança maldita do nazismo e o resgate de uma tradição humanista manifesta na filosofia, literatura e música nacionais.

O Goethe nasceu como sucessor direto da Academia Alemã (Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums, aka Deutsche Akademie, 1925), originalmente criada durante a República de Weimar sob inspiração da Academia Sueca. Embora nos primeiros anos o Instituto se assemelhasse em propósito e funcionamento à Academia, a substituição fazia-se necessária pela deterioração da reputação desta, que havia cedido às pressões do Terceiro Reich e incorporado a ideologia nazi-fascista a sua gestão (LANSHINA, 2013).

A finalidade originária do Goethe era formar estrangeiros como professores da língua alemã, inicialmente através de escolas localizadas em pequenas cidades da Baviera, como Bad Reichenhall (Berchtesgadener Land), Kochel (Bad Tölz-Wolfratshausen) e Murnau (Garmisch-Partenkirchen), que “representavam o melhor da Alemanha no pós-guerra”<sup>5</sup>.

Em 1952, a primeira sede internacional do Instituto foi aberta em Atenas; dez anos depois, eram 54 escritórios, sendo 37 estrangeiros. Até o final da década, o Instituto havia assumido, por intermédio de Dieter Sattler, diplomata responsável pelo departamento de artes do Ministério das Relações Exteriores (Auswärtiges Amt), a coordenação de outros centros culturais ultramarinos — evidenciando a relevância do Instituto para a definição das relações culturais internacionais da Alemanha. Em 2020, às vésperas de completar 70 anos, o Instituto conta com mais de 3 mil funcionários, empregados em 157 escritórios, distribuídos em 98 países.

Quanto à programação, evoluiu rapidamente: por influência dos protestos estudantis de 1968, o Instituto incorporou à sua grade temas sociais e políticos, além de referências de movimentos artísticos de vanguarda. A multidisciplinaridade de temas tornou-se desde então uma premissa da curadoria, que passou a refletir assuntos relacionados à política, sociedade, ética, artes em suas múltiplas linguagens e temáticas mais contemporâneas, como sustentabilidade e tecnologia.

Em suma, a instituição busca promover o diálogo intercultural, fortalecendo o desenvolvimento de estruturas da sociedade civil e a mobilidade global. Na página brasileira do Instituto, por exemplo, consta o objetivo de mostrar não só a arte e a cultura da Alemanha, mas também transmitir as tendências intelectuais contemporâneas e o cenário social do país, além de integrar projetos culturais a programas de cooperação educacional e fomentar o multilinguismo na América do Sul.

---

5 Informações detalhadas sobre o histórico do Instituto Goethe e sua programação, bem como discursos proferidos por seus representantes, foram obtidos nas páginas oficiais do Instituto Goethe e do Instituto Goethe Brasil, em consultas realizadas entre março e junho de 2020.

Esse discurso reflete um processo iniciado em 1970, quando o sociólogo Ralf Dahrendorf foi convidado a elaborar, a pedido do Ministério das Relações Exteriores, um guia de princípios norteadores para a diplomacia cultural, que fundamentou a decisão do então chanceler, Willy Brandt, de consagrar a política cultural como terceiro pilar da política externa, complementando os eixos diplomático e comercial.

Esses princípios norteadores introduziram o conceito de cultura estendida, compreendido como uma quebra de paradigmas na diplomacia cultural alemã (Grätz 2009, p. 2), dado que ampliou o entendimento de cultura em um sentido Williamsiano e definiu o trabalho de organizações culturais até a atualidade. Tradicionalmente, a compreensão germânica de cultura tendia a uma definição limitada, reflexo da auto-percepção da Alemanha como terra dos poetas e pensadores [*Land der Dichter und Denker*]: “A *Kultur* germânica tradicionalmente salientava a alta cultura e era intimamente ligada à valorização do *Bildung* (conhecimento, educação), ao vínculo étnico, às raízes da história germânica e — no caso das artes, música e performance — do financiamento estatal (Gienow-Hecht 2000, p. 486). É nesse contexto que Dahrendorf argumenta pela extensão do entendimento de cultura: “Nos dias de hoje, a cultura não é mais um privilégio de grupos de elite, mas é oferecida a todos” (Auswärtiges Amt 1970, p. 5), ela diz respeito à vida cotidiana e “como parte de um processo dinâmico de transformação da sociedade, ela deve lidar com uma variedade de temáticas cotidianas” (ibid.). (HARTIG, 2017, p. 263, tradução nossa.)

A incorporação dessa filosofia por parte do Ministério alterou substancialmente a maneira de a Alemanha se relacionar internacionalmente: o guia era um chamamento ao intercâmbio e à cooperação, conceitos que se cristalizaram nos discursos oficiais do governo e suas instituições parceiras, como o próprio Goethe. Formalmente, essas têm sido as premissas de aproximação e relacionamento intercultural promovidas pelo Instituto e demais instituições culturais e educacionais do país nos últimos anos.

Não obstante, o fato de a programação global do Instituto estar toda em articulação, norteadas por pontos programáticos da política externa do país, sugere que contextos locais nem sempre são contemplados na concepção e produção de eventos culturais e educacionais do Instituto — corroborando para o entendimento de que o discurso de valorização da cooperação e diálogo intercultural é mais fortalecido no campo das ideias do que propriamente no mundo real.

Ainda assim, reconhecemos que os benefícios ao desenvolvimento nacional advindos desse discurso não vêm apenas na forma de confiança e cooperação, expressando-se em resultados concretos, inclusive nos campos da credibilidade científica e tecnológica, do investimento estrangeiro direto e do comércio.

Os valores democráticos, a diversidade, as liberdades individuais e os direitos humanos são elencados como compromissos do Estado, frente à sua população nacional e também como compromissos inerentes à Política Externa<sup>6</sup>. Esta, por sua vez, replica tais princípios em seus braços de ação: diplomacia, comércio exterior e políticas culturais e educacionais. Ao conferir centralidade estratégica à diplomacia cultural, o Ministério assume a cultura como instrumento basilar para a definição de relações internacionais mais estáveis e duradouras, pautadas pela transparência, pelo respeito mútuo e pela empatia.

Na prática, os limites entre os braços de sustentação do tripé da política externa se sobrepõem, pela convergência de propósito entre as frentes e pela complementaridade de suas ações. Sobre os interesses econômicos da Alemanha, por exemplo, o Ministério pondera que, se por um lado a competitividade industrial e comercial são o objetivo maior da projeção internacional do país, por outro é imperativo que sua chancelaria e empresas nacionais contribuam para o desenvolvimento de uma cooperação econômica global justa e sustentável.

Esse posicionamento vem ao encontro do Plano de Ação Nacional “Economia e Direitos Humanos” (Nationaler Aktionsplan “Wirtschaft und Menschenrechte”, 2016–2020), elaborado com base na Agenda 2030, que “descreve um amplo catálogo de medidas do governo federal para melhor atender ao dever de Estado de proteger os direitos humanos (...) e ancora a responsabilidade das empresas alemãs pelo respeito aos direitos humanos em uma estrutura fixa pela primeira vez”.

Objetivamente, o Instituto Goethe foi utilizado ao longo dos anos como canal de contato entre cultura, história e sociedade alemãs e populações estrangeiras. Segundo o convênio originalmente estabelecido com o Ministério em 1976, por exemplo, o consentimento do governo é necessário para a abertura e fechamento de centros culturais. Nesse sentido, destaca-se o processo de expansão do Instituto para o Leste Europeu após a

---

6 Informações detalhadas sobre as diretrizes da Política Externa Alemã, programas e projetos específicos promovidos pelo governo e por agências parceiras, bem como discursos proferidos por seus representantes, foram obtidos nas páginas oficiais do Governo Federal (Bundesregierung) e do Ministério das Relações Exteriores (Auswärtiges Amt), em consultas realizadas entre março e junho de 2020.



queda do muro de Berlim: em 1991, já havia escritórios abertos em Varsóvia, Praga, Cracóvia, Budapeste e Moscou.

Duas décadas mais tarde, o diretor-geral do Goethe, Klaus-Dieter Lehman, assinalava que o novo grande desafio da organização era consolidar-se no Oriente Médio e Norte Africano, assim como na África Subsaariana e no Sudeste Asiático, notadamente na China. Essas tendências se expressaram na abertura de novas sedes em países africanos (a partir de 2008), em paralelo à fundação da organização dos Institutos Nacionais Europeus pela Cultura – EUNIC (2006) e da diversificação programática das sedes pelo mundo, em consonância com interesses sociopolíticos e econômicos contemporâneos do país.

O Instituto deve ainda contemplar as proposições feitas pelo Ministério no tocante à programação, explicitando o componente estratégico do plano de ação e gestão da instituição. Nesse sentido, nota-se que a Alemanha, potência ocidental com histórico de colonização modesto em comparação aos seus vizinhos europeus, beneficia-se menos da conexão histórica ou linguística com outros países e mais da construção de um diálogo relativamente horizontalizado, no qual o intercâmbio cultural não é tão marcado pelos traumas da experiência de exploração colonial. Não obstante, vale ressaltar como temas históricos, relativos à exploração colonial, apropriação cultural, construção de narrativas, racismo estrutural e pensamento decolonial são recorrentes na programação do Goethe — evidenciando certa conscientização e senso de responsabilidade por parte de seus gestores e curadores e, mais ainda, uma bem-sucedida estratégia de política externa orientada para a disseminação de uma imagem da Alemanha como potência aberta ao diálogo e à cooperação, defensora da democracia e da autodeterminação.

Atualmente o Goethe busca disseminar a diversidade de pensamento e a produção artística da sociedade germânica contemporânea, inspirando-se em sua tradição humanista e fomentando um ambiente criativo e propenso às trocas interculturais. Com efeito, reflete os interesses internacionais do país e traz materialidade à sua diplomacia cultural e *soft power* frente às evoluções conjunturais no Sistema Internacional. Ao mencionar interesses externos, destacamos que a programação está em sintonia com pautas tão diversas quanto a Primavera Árabe, o crescente populismo na América Latina ou os novos usos da Inteligência Artificial na produção artística.

Como recorte de pesquisa, analisamos reflexos da Política Internacional Digital (PID) alemã na programação do Instituto. Atento às transformações do cenário internacional em função do surgimento de novas

tecnologias e da dinamização da comunicação, o Ministério determina três objetivos estratégicos para a PID: garantir a segurança digital dentro e fora do país; trabalhar pela garantia dos direitos humanos, da liberdade e da privacidade do indivíduo na Era Digital; e explorar oportunidades econômicas e comerciais do setor.

Quanto à IA, o plano nacional foi formalmente definido pelo lançamento da “Estratégia Nacional para Inteligência Artificial ‘Made in Germany’” (Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz “Made in Germany” [KI, 2018]), que consolida o desejo e tendência do país de tornar-se uma referência digital no século XXI. O documento é dividido em doze campos de ação e catorze objetivos, orientados para tornar o país um polo de pesquisa e liderança nas discussões sobre ética e legalidade, respeito aos direitos humanos e sustentabilidade na Era Digital. O último objetivo adereça a preocupação e compromisso do país com a produção cultural diversa e uma imprensa livre. Outro aponta o interesse da Alemanha em atrair profissionais altamente qualificados para trabalhar com pesquisa, inovação e desenvolvimento de negócios<sup>7</sup> não apenas em áreas técnicas como engenharia e TI, mas também no setor cultural. Esse interesse se manifesta em eventos que promovem informações sobre o mercado e oportunidades de pesquisa, realizados por agências e institutos ligados ao governo, como o próprio Goethe.

Destaca-se também na análise a capacidade da Alemanha de, no contexto de adaptação à Era Digital, resgatar e integrar alguns dos aspectos identitários mais fortemente ligados à sua herança filosófica e humanista e à sua reputação de excelência técnica, manifesta, por um lado, no compromisso de debater a ética na pesquisa e uso da IA e, por outro, no lançamento do selo de qualidade “Made in Germany”.

Em resumo, percebemos como a estruturação dos objetivos da Estratégia “Made in Germany” em três pontos — competitividade, desenvolvimento e uso ético, diálogo social amplo — reflete o tripé da política externa digital alemã — segurança, direitos humanos e privacidade no ambiente digital, oportunidades econômicas e comerciais —, que por sua vez encontram lastro nos pilares da política externa da Alemanha como um todo: diplomacia, comércio, políticas culturais e educacionais. Longe de ser casuais, essas relações explicitam a solidez das diretrizes políticas e compromissos internacionais do país e comprovam a constância deles ao longo do tempo.

---

<sup>7</sup> De acordo com o estudo de mercado *Decoding Digital Talent*, a Alemanha está em segundo lugar entre os países-alvo mais populares do mundo para especialistas digitais altamente qualificados, o que faz dela o local de trabalho mais atraente para quem não fala inglês no mundo (KI, 2018).

Os reflexos desses objetivos se expressam na proposta curatorial do Goethe, cuja programação plural perpassa temas como fluxos migratórios, relações Norte–Sul e relações Sul–Sul, desigualdade, desenvolvimento socioeconômico, autoritarismo, cerceamento de liberdades individuais, democracia, redes sociais, disseminação de *fake news* e segurança na internet, produção artística, pesquisa curatorial, arte digital e cena musical. Na versão estendida da pesquisa, mapeamos os temas de todos os projetos ativos no Instituto Goethe Brasil entre março e maio de 2020, classificando-os por área, formato e abordagem. Propusemos ainda a análise de duas entrevistas que integram a coletânea de textos do Projeto Pós-Humanismo, no intuito de comprovar como os conteúdos veiculados pela curadoria reverberam interesses sociopolíticos, comerciais e geoestratégicos da Alemanha.

### **Instituto Guimarães Rosa**

“Desde sua independência, o Brasil desenvolveu uma diplomacia ativa, que integrou a dimensão cultural” (DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 204). O Ministro Celso Amorim (2015) afirma que a diplomacia brasileira recorre ao seu *soft power* como uma estratégia de poder muito antes de se dar conta disso. Nessa mesma linha, Joseph Nye Jr. aponta que o Brasil exerce naturalmente o seu *soft power* (apud MADEIRA, A. P., 2016). Com efeito, em 2019 o Brasil foi o único país latino-americano a integrar a lista dos trinta maiores *soft powers* do mundo (PORTLAND, 2019).

Essa postura brasileira pode ser explicada pelo fato de que “o Brasil origina-se de um primeiro esboço de globalização<sup>8</sup>, por isso, os fatores externos foram sempre cruciais em sua evolução e, com frequência, até determinantes” (RICUPERO, 2017, p. 36). Igualmente elementar é o recurso ao *soft power* e ao *smart power*, que aparece antes mesmo da independência como uma alternativa de posicionamento e obtenção de ganhos no sistema internacional, compensando a menor expressividade militar e econômica<sup>9</sup>.

No aspecto cultural, ainda durante o Império (1822–1889), o Brasil já empreendia algumas iniciativas de cooperação com instituições

---

8 A Expansão Marítima Europeia, também denominada Grandes Navegações, é considerada como a primeira etapa da globalização. Entre os séculos XV e XVII, os países ibéricos (Espanha e Portugal) iniciaram um movimento de busca de novas rotas comerciais que gradativamente alcançou toda a Europa e conectou o continente à África e às Américas.

9 No livro *A diplomacia na construção do Brasil*, o diplomata e jurista Rubens Ricupero (2017) argumenta que o conhecimento português em cartografia, superior ao espanhol, permitiu a definição das fronteiras brasileiras. Nessa perspectiva insere-se também o trabalho realizado pelo Barão do Rio Branco, primeiro chanceler da República.

estrangeiras, com o objetivo tanto de transmitir uma imagem de país “civilizado” como também para estruturar as instituições culturais no nível doméstico. Embora o país se coloque passivamente como “um simples receptáculo das políticas culturais europeias e norte-americanas” (DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 204), apreende-se desse período como o elemento simbólico já estava sendo trabalhado para a projeção do Brasil internacionalmente de acordo com os interesses políticos vigentes.

Com a reforma administrativa de 1920, o Itamaraty assume oficialmente a atribuição de “promoção do intercâmbio comercial e de missões industriais, intelectuais e comerciais em benefício do Brasil” (CASTRO, 1983, p. 262). Entretanto, é em 1938 que surge a Divisão de Cooperação Internacional, estrutura institucional dentro do Ministério das Relações Exteriores para as relações culturais e difusão da realidade brasileira internacionalmente (DUMONT; FLÉCHET, 2014). Nessa primeira fase, “a diplomacia cultural se consolidou dispersa entre muitos ministérios e confusa quanto às atribuições de cada um dos organismos dela encarregados” (BARÃO, 2012). Passando por várias adaptações, essa estrutura mantém-se até hoje como responsável pela diplomacia cultural. Dessa condição, emergem duas características importantes, a precocidade e a continuidade da sua estrutura.

De acordo com Dumont e Fléchet (2014), após 1945 a política cultural do Brasil ganha novo fôlego e desenvolve-se rapidamente, com o maior reconhecimento dentro das diferentes instâncias políticas, acompanhada da inclusão da cultura popular ao lado das produções eruditas na então chamada divulgação cultural e, por fim, com a diversificação de destinatários, em termos de públicos a serem alcançados e espaços de atuação. Não obstante ao desenvolvimento heterogêneo com hiatos significativos<sup>10</sup> na diplomacia cultural, “é evidente que seu aparelho administrativo cresceu continuamente no período do pós-Segunda Guerra Mundial ao começo dos anos 1980” (ibidem, p. 211).

Nessa fase também se destaca a criação do primeiro Centro de Estudos Brasileiros (CEB) da Embaixada do Brasil, em Buenos Aires, em 1954, seguida pela expansão em outras capitais latino-americanas e europeias nas décadas seguintes. Embora com alcance geográfico reduzido<sup>11</sup>, a

---

10 Por exemplo, no começo dos anos 1950, o contexto da Guerra Fria, a hegemonia dos Estados Unidos no espaço latino-americano e a centralidade da agenda securitária e de desenvolvimento no sistema internacional refletem na “perda de atuação significativa do Estado, que se limitou à manutenção de instituições criadas anteriormente e à distribuição de parques subsídios” (BRANT apud BARÃO, 2012, p. 51).

11 Até o final do século XX, eram cerca de quinze CEBs, localizados sobretudo na América Latina.

presença de equipamentos com o objetivo de promover o idioma e as culturas nacionais representa um importante marco à luz da dimensão sociológica da cultura, uma vez que dialoga diretamente com “a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão” (BOTELHO, 2001, p. 74).

Na década de 1990, com o declínio do projeto nacional-desenvolvimentista<sup>12</sup> e o fim da Guerra Fria, as políticas culturais — a nível doméstico e externo — tornam-se mais permeáveis ao mercado, que passa a contribuir mais diretamente para o desenvolvimento. Igualmente relevante é a postura proativa que o Brasil assume no cenário internacional, em uma estratégia denominada de “autonomia pela integração” (VIGEVANI; OLIVEIRA; CINTRA, 2003). Por meio da criação do Mercado Comum do Sul (1994), A América do Sul torna-se uma área de ação privilegiada da política externa e, já em 1996, aprova-se o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul. Nesse mesmo ano (1996), é criada a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, um espaço de concertação político-diplomática, que tem a promoção do idioma como um de seus objetivos fundadores. Observa-se como a cultura é utilizada para consecução dos objetivos políticos do Brasil, tanto no sentido de fomentar uma integração regional mais eficiente com os seus vizinhos, como de encontrar um novo espaço de atuação e projeção internacional com base em um elemento de afinidade cultural.

A valorização da cultura experimentada no final do século XX é aprofundada no início do século XXI, quando “a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo” (MILANI; PINHEIRO, 2012, p. 99). O diálogo entre os Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores permite uma ação cultural exterior em que as estratégias de política externa estavam associadas aos planos estruturantes da cultura em plano doméstico. É exemplar o protagonismo do Brasil na Convenção da Unesco para Diversidade em 2005 e a utilização sistemática e estratégica do *soft power* para a projeção internacional do Brasil.

A arquitetura institucional também é ampliada e diversificada, os CES são ampliados para geografias até então pouco exploradas pela diplomacia brasileira, mas que ganham gradativa importância durante a Era Lula (2003–2010), como os países da África e do Oriente Médio. Institucionalmente, tem-se também, em 2008, a renomeação de Centro de

---

12 O nacional desenvolvimentismo foi um conjunto de políticas econômicas adotadas no Brasil ao longo do século XX que privilegiavam o Estado como condutor da economia e indutor do desenvolvimento.

Estudos para Centros Culturais. A nova designação enfatiza a ampliação das atividades dos centros, que desenvolvem, paralelamente ao ensino da língua portuguesa, diversificada programação cultural.

Nessa mesma direção, em 2013 a Rede Brasileira de Ensino no Exterior, existente desde 1962 para a coordenação das atividades dos CES no ensino da língua portuguesa, é atualizada para a Rede Brasil Cultural, compreendendo as atividades voltadas a temas linguísticos, bem como a promoção de atividades para a comunidade brasileira no exterior e para o público internacional.

Ao contrário do que a descrição dessas políticas possa indicar, o lastro histórico da diplomacia cultural brasileira não se reflete necessariamente na continuidade de políticas e na construção de um arcabouço institucional sólido. Conforme apontam os estudos de Christopholetti (2017), A. P. Madeira (2016) Garcia (2003) e Ribeiro (1989), a diplomacia cultural é marcada pela sua descontinuidade e ausência de uma política nacional sólida voltada ao público estrangeiro, que valorize a potência cultural brasileira e a transforme em verdadeiro *soft power*. Como solução para o relativo desconhecimento do Brasil, A. P. Madeira (2016) sugere a criação de uma estrutura permanente de promoção cultural, com a capacidade de irradiar valores e assegurar ganhos na projeção externa brasileira.

Em maio de 2019, o Itamaraty noticiou a criação de um instituto para promoção e difusão da cultura brasileira no exterior batizado com o nome de Guimarães Rosa (RITTNER, 2019). Sem data definida para inauguração, o Instituto Guimarães Rosa (IGR) terá sedes em seis países: Peru, na América do Sul; Reino Unido e Hungria, na Europa; Angola, na África; Estados Unidos, na América do Norte e Israel, no Oriente Médio. Segundo A. P. Madeira (2016), desde os anos 1980, é recorrente a ideia de criação de um órgão independente capaz de dinamizar a política cultural exterior do Brasil.

Por se tratar de um projeto em curso, buscou-se o contato com a ministra Paula Souza, responsável pelo Departamento Cultural e Educacional do Itamaraty e diretamente responsável pelo instituto nascente. Por meio de uma entrevista, realizada em junho de 2020, foi possível obter informações valiosas para a presente pesquisa.

De acordo com a ministra, o instituto surge em uma conjuntura de maturidade institucional da diplomacia cultural brasileira, que finalmente está preparada para criar um órgão exclusivo à promoção cultural. O futuro Guimarães Rosa tem sua inspiração administrativa no Instituto

Camões<sup>13</sup> e compartilha do mesmo objetivo de dinamizar a diplomacia cultural, tornando-a mais eficiente. Nesse sentido, destaca-se que o futuro Guimarães Rosa não funcionará independentemente do Ministério das Relações Exteriores, sendo a concepção de suas estratégias responsabilidade de Brasília e os executores, diplomatas de carreira do Instituto Rio Branco. A escolha dos primeiros equipamentos respeita às estruturas prévias estabelecidas pela Rede Brasil Cultural, mas não se limita a ela. Por exemplo, em Nova York e Londres, utilizará estruturas dedicadas a atividades culturais, mas que não compõem a Rede. Nesse sentido, a localização visa uma distribuição abrangente (África, América do Norte, América do Sul, Europa e Oriente Médio), priorizando os países cujo público para atividades culturais brasileiras já está mais consolidado. O nome do instituto foi escolhido pela coincidência biográfica de Guimarães Rosa ter sido um importante nome para a cultura e para a diplomacia. Além disso, o instituto permitiria seguir a tendência já em curso nos últimos cinco anos de parcerias<sup>14</sup> com instituições culturais nacionais e internacionais, do setor público e privado, para viabilizar projetos de promoção cultural brasileira mais abrangentes.

As informações a respeito do planejamento do futuro instituto são extremamente relevantes e fornecem elementos interessante para a análise, no entanto, esbarram em um elemento factual importante constatado durante a entrevista: o instituto ainda não tem previsão de inauguração. Sem dúvida, a pandemia da Covid-19, que forçou a paralisação de atividades em todo o mundo, apresentou-se como um impeditivo importante na definição de datas e cumprimento do cronograma previsto. Entretanto, a ministra menciona em sua fala que as mudanças na Secretaria Especial de Cultura<sup>15</sup> também causaram conflitos de agenda, uma vez que, idealmente, a promoção cultural brasileira no exterior necessita de articulação com o órgão gestor do tema internamente.

---

13 Inicialmente vinculado ao Ministério da Educação, o Instituto Camões é transferido ao Ministério dos Negócios Estrangeiros em 1994 e a partir de 2012 integra-se ao Instituto de Apoio ao Desenvolvimento (INPAD), tornando-se assim o Camões – Instituto de Cooperação e da Língua. Segundo os relatórios de gestão da organização, a fusão teve como objetivo potencializar a capacidade de intervenção e tornar a gestão de recursos mais eficiente.

14 A ministra Paula Souza está à frente do DCE desde 2015. Em sua gestão, tem viabilizado projetos como Brasil em Concerto (2017), uma parceria do Itamaraty com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, a Orquestra Filarmônica de Goiás e a produtora estadunidense Naxos.

15 Uma das primeiras medidas de governo do presidente Jair Bolsonaro foi a extinção do Ministério da Cultura, transformando-o em Secretaria Especial da Cultura. Desde janeiro de 2019 a maio de 2020, o Brasil contou com cinco secretários.

Nessa perspectiva, chama atenção o descompasso da decisão do ministro das Relações Exteriores Ernesto Araújo por maior estruturação na ação cultural externa do Brasil em comparação ao estado geral da cultura no governo do presidente Jair Bolsonaro. A extinção do Ministério da Cultura e a subsequente mudança constante de secretários certamente dificultam a concepção e execução de políticas públicas, no entanto, a ausência de lideranças é mais um sintoma do que a causa do problema. Entre 2019 e 2020, a cultura tem sofrido duros ataques, com redução orçamentária, censura prévia de obras e descontinuidade em políticas públicas<sup>16</sup>.

Outro elemento de destaque é o movimento repetido de recriação de instituições já estabelecidas com o objetivo de instaurar um aparente ineditismo. Esse fenômeno não é exclusivo à cultura, sendo observado na diplomacia econômica e política do Brasil. Entretanto, conforme averiguado na entrevista, o futuro instituto cultural preservará a mesma base orçamentária e contará com o mesmo perfil de recursos humanos de que já dispõe atualmente a Rede Brasil Cultural. Sendo o objetivo de um instituto a maior autonomia e continuidade na implementação de uma política cultural, questiona-se não apenas de que modo isso será obtido no instituto, mas também qual o benefício concreto de criar uma nova marca e estrutura.

Além disso, o projeto do Instituto surge em um momento crítico para a própria política externa. Conforme apontado por Casarões (2020), o projeto pessoal (ou familiar) de poder de Jair Bolsonaro, marcado pelo reacionarismo ideológico e truculência política, determina as diretrizes diplomáticas do Brasil. Casarões classifica a atual política externa como diplomacia populista, “é algo inédito no Brasil, mesmo nos períodos autoritários, e desconhecido entre democracias consolidadas”. Em relação ao pendor ideológico das decisões, a aproximação e alinhamento de Ernesto Araújo ao escritor Olavo de Carvalho é também um elemento preocupante; quando o chanceler afirma que “o Bolsonaro está libertando o Brasil por meio da verdade e que também vai libertar o Itamaraty”<sup>17</sup>, levanta dúvidas não apenas sobre a qual verdade se refere, mas também sobre a viabilidade de uma ação autônoma do Ministério, considerando o contexto contemporâneo. A negação da ordem global, o alinhamento automático aos Estados Unidos, o desmantelamento interno do setor cultural, dentre tantos outros acontecimentos, apontam para um cenário pouco esperançoso até para as visões mais otimistas. Segundo a síntese de cinco ex-ministros de Estado, “a atual política externa do Brasil é irracional, uma

---

16 Para mais informações sobre o tema, ver Hercog (2020).

17 O trecho foi extraído do discurso de posse do ministro Ernesto Araújo (2019), quando se refere não apenas à libertação do Itamaraty da política ideológica comunista dos últimos governos, como defende a reorientação do Brasil para sua verdadeira essência.



vergonha, um desastre, subserviente, lunática e gera desprestígio”<sup>18</sup>. Entretanto, apenas com o tempo e com a definição de programas e diretrizes é que se poderá avaliar o impacto e o alcance dessa política.

## Conclusão

Articular um diálogo teuto-brasileiro com base nos processos históricos de definição e consolidação das diplomacias culturais dos respectivos países é desafiador. Há certas semelhanças geopolíticas — tais como a relevância econômica-comercial de cada país em sua respectiva região e zona comercial; a vastidão e riqueza de seus territórios; a densidade demográfica — e também algumas pautas diplomáticas comuns — como por exemplo a elaboração conjunta da proposta de resolução acerca do direito à privacidade na Era Digital, submetido à Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU) em 2013, ou a coparticipação dos países, junto à Índia e Japão, na aliança do G4, estabelecida em 2005 para pressionar, no âmbito da ONU, o processo de reforma do Conselho de Segurança (CSNU). Ainda assim, é seguro afirmar que o arcabouço institucional e os paradigmas de política externa da Alemanha e do Brasil avançam por caminhos divergentes, em parte pelos processos políticos experienciados por ambos países ao longo do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, em parte pelas posturas de seus respectivos governantes frente às transformações recentes da conjuntura internacional.

Ainda assim, a partir das pesquisas sobre os institutos Goethe e Guimarães Rosa, percebemos o estreito vínculo entre a *arquitetura institucional, gestão e atuação* dessas instituições e os interesses diplomáticos e geoestratégicos dos países que representam. Através de seus históricos, objetivos, programas e conteúdos, esses centros comunicam valores políticos e sociais, disseminam símbolos históricos e culturais e promovem discussões contemporâneas que ocorrem dentro de seus respectivos países. Essa promoção beneficia a ampliação e diversificação do diálogo intercultural, além de contribuir para a conquista de outros objetivos internacionais, de caráter político, econômico e técnico-científico. Nesse sentido, observamos que embora as *políticas culturais* apresentadas se estruturam com base em entendimentos distintos da *dimensão antropológica* da cultura, pelo teor dos valores simbólicos que cada uma delas carrega, há similaridades estruturais no tocante à *dimensão*

---

18 Em abril de 2020, em debate promovido pela Brazil Conference da Universidade Harvard, os ex-chanceleres Celso Amorim, Celso Lafer, Aloysio Nunes Ferreira, o ex-ministro da Fazenda e ex-embaixador em Washington Rubens Ricupero e o ex-secretário especial de assuntos estratégicos Hussein Kalout condenaram unanimemente a condução da política externa do governo Bolsonaro (MELLO, 2020)..

*sociológica*, com a constituição de uma rede internacional para criação intencional de sentidos e objetivos políticos.

Assim, esperamos ter contribuído para o entendimento dos institutos culturais como instrumentos estratégicos da diplomacia cultural, aliados inegáveis no processo de construção e consolidação de relações interculturais sustentáveis ao longo do tempo e, portanto, peças estratégicas no processo de consolidação do *soft power* de uma nação.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Celso. “Cultura e Soft Power” (palestra). Centro de Pesquisa e Formação, Serviço Social do Comércio (CPF Sesc-SP). São Paulo, 2015.
- ANHOLT, Simon. “Beyond the Nation Brand: The Role of Image and Identity in International Relations”. *Exchange*, Syracuse (NY), v. 2, n. 1, pp. 7-12, 2011. Disponível em: <<https://surface.syr.edu/exchange/vol2/iss1/1>>.
- ARAÚJO, Ernesto. “Discurso do ministro Ernesto Araújo durante cerimônia de Posse no Ministério das Relações Exteriores”. Brasília, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/33Cslo9>>.
- AUSWÄRTIGES Amt. “Aufgaben des Auswärtigen Amts”. *Außen und Europapolitik*, 14 ago. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3mEUwtL>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Auswärtige Kultur – und Bildungspolitik: Basis für starke internationale Beziehungen”. *Außen und Europapolitik*, 16 jan. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2JC1ocS>>. Acesso em: maio–jun. 2020. [Versão em inglês: <<https://bit.ly/3ly18IY>>.]
- \_\_\_\_\_. “Die transatlantischen Beziehungen”. *Außen – und Europapolitik*, 4 maio 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/33FQbz5>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Grundprinzipien deutscher Außenpolitik”. *Außen – und Europapolitik*, 9 out. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/36APE34>>. Acesso em: mar.–jun., 2020.
- \_\_\_\_\_. “Krisenfrüherkennung, Konfliktanalyse und Strategische Vorausschau”. *Außen – und Europapolitik*, 7 fev. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2KXMLkw>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Kultur und interkultureller Dialog*. Disponível em <<https://bit.ly/3qtvhN6>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.

- AUSWÄRTIGES Amt. “Nationaler Aktionsplan, Wirtschaft und Menschenrechte”. *Außen – und Europapolitik*, 23 nov. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/36B3hPJ>>. Acesso em: mar.–junho 2020.
- \_\_\_\_\_. *Themen deutscher Außenpolitik*. Disponível em: <<https://www.auswaertiges-amt.de/de/aussenpolitik/themen>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- BARÃO, Giulia Ribeiro. *A diplomacia cultural na política externa do governo Lula: um novo projeto de desenvolvimento nacional (2003-2010)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) – Faculdade de Relações Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- BECKHAUSER, Alex Sandro. “A língua portuguesa como recurso da política externa brasileira à luz da diplomacia cultural”. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, v. 12., n. 1, pp. 784-802, 2018.
- BOTELHO, Isaura. “Dimensões da cultura e políticas públicas”. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 5, n. 2, abr.–jun., pp. 73-83, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>>.
- \_\_\_\_\_. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- BMI – Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat. *Cyber-Sicherheitsstrategie für Deutschland 2016*. Disponível em: <<http://www.bmi.bund.de/cybersicherheitsstrategie/>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- CARR, Edward Hallet. *Vinte Anos de Crise (1919-1939)*. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- CASARÕES, Guilherme. “Política externa sob Bolsonaro e Ernesto Araújo inaugura a diplomacia populista”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 abr. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3qkqL3w>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- CASTRO, Flávio M. de Oliveira. *História da organização do Ministério das Relações Exteriores*. Brasília: Editora da UnB, 1983.
- CHRISTOPHOLETTI, Rodrigo. “Bens Culturais e Relações Internacionais” (palestra). Centro de Pesquisa e Formação, Serviço Social do Comércio (CPF Sesc-SP). São Paulo, 2017.
- DEUTSCHE WELLE. “Goethe-Institut looks back on 60 years of cultural exchange”. *Tops Stories – Culture*, 29 jul. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/36AFCz6>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- DINNIE, Keith. *Nation branding: Concepts, Issues, Practice*. 1. ed. Oxford: Elsevier, 2008.
- DUMONT, Juliette. *Le Brésil et l’Institut International de Coopération Intellectuelle (1924-1946): le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: IHEAL, 2009.
- \_\_\_\_\_; FLÉCHET, Anaís. “‘Pelo que é nosso!’: a diplomacia cultural brasileira no século XX”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, pp. 203-21, jun. 2014. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882014000100010>>. Acesso em: 5 maio 2020.

- FEDERAL FOREIGN OFFICE [Auswärtiges Amt.] “Directorate-General for Culture and Communication”. *About us* [s.d.]. Disponível em: <<https://bit.ly/3oqGw7r>>. Acesso em: 21 mar. 2020.
- \_\_\_\_\_. “International cyber policy”. *Foreign & European Policy* [s.d.] Disponível em: <<https://bit.ly/33JlokV>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Speech by Foreign Minister Guido Westerwelle at the conference: “The Internet and Human Rights: Building a free, open and secure Internet””. *News & Service*, 14 set. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3oh0Pnu>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Speech by Foreign Minister Guido Westerwelle on the 60th anniversary of the founding of the Goethe-Institut in Berlin”. *News & Service*, 5 jul. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2JHb6uv>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- GARCIA, Cícero Martins. *Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira*. Trabalho de Conclusão de Curso (Altos Estudos) – Instituto Rio Branco, Brasília, 2003.
- GOETHE INSTITUT. “History of the Goethe-Institut”. *About us* [s.d.]. Disponível em: <<https://www.goethe.de/en/uun/org/ges.html>>. Acesso em: 2 abr. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Organisation”. *About us* [s.d.]. Disponível em: <<https://www.goethe.de/en/uun/org.html>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- GOETHE INSTITUT BRASILIEN. “Tarefas e Objetivos”. *Quem somos* [s.d.]. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/ueb/auf.html>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- HARTIG, Falk. “German Public Diplomacy: The Importance of Education”. In: CHITTY, N.; JI, L.; RAWNSLEY, G. D.; HAYDEN, C. *The Routledge Handbook of Soft Power*. Nova York: Routledge, 2017, pp. 260-71. Disponível em: <<https://bit.ly/37wQrTz>>. Acessado em: maio–jun. 2020.
- HERCOG, Alex Pegna. “Primeiro ano de governo Bolsonaro é marcado por ataques à cultura”. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 19 fev. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/37v4YxG>>.
- IFA – Institut für Auslandsbeziehungen. “Organisation”. Disponível em: <<https://www.ifa.de/organisation/#section2>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- KI – Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz. AI Made In Germany (portal), 2018. Disponível em: <<https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html>>. Acesso em mar.–jun. 2020.
- LANSHINA, Tatiana. “The Goethe Institute and Soft Power”. *International Organisations Research Journal*, Moscou, v. 10. n. 1, pp. 86-104, 2015. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=2700299>>. Acesso em: mar.–jun. 2020.
- LESSA, Mônica Leite; SUPPO, Hugo. “O estudo da dimensão cultural nas Relações Internacionais: atribuições teóricas e metodológicas”. In: \_\_\_\_\_; GONÇALVES, W. S. (org.). *História das Relações Internacionais: teoria e processos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

- MADEIRA, Alcir Pimenta. *Instituto de cultura como instrumento de política externa*. Brasília. Funag, 2016
- MADEIRA, Mariana Gonçalves. *Economia Criativa: implicações e desafios na política externa brasileira*. Brasília. Funag, 2014.
- MELLO, Patrícia Campos. “Ministros de 5 governos diferentes condenam política externa brasileira atual”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 abr. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/39GRfpV>>.
- MILANI, Carlos R. S.; PINHEIRO, Letícia. *Política externa brasileira: os desafios de sua caracterização como política pública*. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, pp. 11-41, jan.–jun. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/39GRfpV>>. Acesso em: 24 maio 2020.
- MRE – Ministério das Relações Exteriores. *História dos centros culturais brasileiros*. Brasília: MRE, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2JOdVcU>>.
- NYE JR., Joseph. *O paradoxo do poder americano: por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Think Again: Soft Power”. *Foreign Policy*, Washington, DC, 23 fev. 2006. Disponível em: <<https://foreignpolicy.com/2006/02/23/think-again-soft-power/>>. Acesso em: 3 maio 2020.
- \_\_\_\_\_; KEOHANE, Robert O. *Poder e Interdependência: La política mundial en transición*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1988.
- OLIVEIRA, Amâncio J.; ONUKI, Janina. “Eleições, partidos políticos e política externa no Brasil”. *Revista Política Hoje*, Recife, v. 19, n. 1, p. 144-85, 2010.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. “Brasil, Mercosul e a segurança regional”. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, v. 43, n. 2, pp. 108-29, 2000.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. “Eleições, política externa e integração regional”. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, v. 27, pp. 145-55, 2006.
- PORTLAND Communication. *The Soft Power Report: A Global Ranking of Soft Power – 2019*. Los Angeles: Portland, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/37C2T33>>. Acesso em: 5 maio 2020.
- RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: IPRI / Funag, 1989.
- RICUPERO, Rubens. *A diplomacia na construção do Brasil: 1750-2016*. Rio de Janeiro: Versal, 2017.
- RITTNER, Daniel. “O novo instituto Guimarães Rosa”. *Valor Econômico*, São Paulo, 22 maio 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/3qsxkB1>>. Acesso em: 19 dez. 2019.
- SOUZA, Paula Alves de; VIEIRA, Aurea. “Desafios de internacionalização das artes cênicas brasileiras” (palestra). Centro de Pesquisa e Formação, Serviço Social do Comércio (CPF Sesc-SP). São Paulo, 2019.
- SZONDI, Gyorgy. “Public Diplomacy and Nation Branding: Conceptual Similarities and Differences”. In: MAWBY, S.; MELISSEN, J. (ed.). *Discussion papers in diplomacy*. Netherlands Institute of International Relations “Clingendael”, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2L6sVDS>>. Acesso em: 8 abr. 2020.

- VIGEVANI, Tullo; CEPALUNI, Gabriel. “A política externa de Lula da Silva: a estratégia da autonomia pela diversificação”. *Contexto internacional*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, pp. 273-335, dez. 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-85292007000200002>>. Acesso em: 5 maio 2020.
- \_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Marcelo F. de; CINTRA, Rodrigo. “Política externa no período FHC: a busca de autonomia pela integração”. *Tempo social*, São Paulo, v. 15, n. 2, pp. 31-61, nov. 2003. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702003000200003>>. Acesso em: 5 maio 2020.
- VILLANOVA, Carlos Luís Duarte. *Diplomacia pública e imagem do Brasil no século XXI*. Brasília: Funag, 2017.
- WEIGEL, Sigrid. *Transnational foreign cultural policy – Beyond national culture: Prerequisites and perspectives for the intersection of domestic and foreign policy*. Berlim: Institut für Auslandsbeziehungen, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3d1s41a>>. Acesso em: 08 de abr. 2020.

# UMA PÁGINA DE CADA VEZ: BREVE LEITURA DE UM BRASIL QUE POUCO LÊ LIVROS

Carlos De Nicola<sup>1</sup>, Genésio Manoel<sup>2</sup>, Max Santos<sup>3</sup>

---

## RESUMO

O presente artigo pretende levantar o debate em torno da formação leitora e sua relação com o hábito de leitura de livros no Brasil. Para isso, avaliamos pesquisas nacionais e internacionais sobre o assunto, além de estudar o projeto *Lê no Ninho*, o qual suscita a vivência da leitura para crianças entre seis meses e quatro anos de idade.

**Palavras-chave:** Hábito de Leitura. Formação Leitora. Livros. Infância.

## ABSTRACT

The present article intends to raise the debate around the reading formation and its relationship with the habit of reading books in Brazil. For this, we evaluated national and international research on the subject, in addition to studying the project *Lê no Ninho*, which raises the experience of reading for children between six months and four years of age.

**Keywords:** Reading Habits. Reading Training. Books. Childhood.

- 
- 1 Carlos De Nicola é escritor, com publicações em jornais e revistas literárias do Brasil e de Portugal. Seu último projeto é a série de fanzines sobre Copa do Mundo, direito à cidade, vida universitária e bairros de São Paulo. Realizou especialização em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação Sesc do Sesc São Paulo. E-mail: carlosnicola@gmail.com.
  - 2 Genésio Manoel é ator e trabalha como gestor cultural em equipamentos públicos da cidade de São Paulo. Realizou especialização em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo e pós-graduação em Gestão Cultural pelo Senac-SP. E-mail: genesiom1980@gmail.com.
  - 3 Max Santos é jornalista e atua como gestor de eventos da editora Companhia das Letras. Possui especialização em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo e Imagem e Som pelo Senac-SP. E-mail: mrbsmax@gmail.com.

## Introdução

O artigo a seguir é fruto do projeto de pesquisa realizado no curso de gestão cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio de São Paulo (CPF-Sesc/SP) durante o ano letivo de 2018/2019. Após uma aula com José Castilho — um dos responsáveis pelas maiores iniciativas do Estado brasileiro para a formação leitora, o Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL) e a nova Política Nacional de Leitura e Escrita, (PNLE) — saltou-nos aos olhos o fato de que, apesar de o Brasil ser um país relativamente alfabetizado, ele possui uma de suas maiores desigualdades no quesito de leitura e acesso a livros. São baixos os índices destes indicadores, possivelmente por conta de um legado colonialista e escravocrata somado à descontinuidade de políticas públicas. O contato com o livro resume, então, no País, distância para com a população e caráter de privilégio.

Nossa proposta é realizar uma observação sucinta diante dessas inquietações sobre a questão da leitura no Brasil. Buscamos apresentar caminhos para gestores culturais pensarem a implantação de ações ou políticas de promoção de leitura. Naquela época utilizamos as pesquisas até então disponíveis, realizadas por institutos brasileiros, uma delas internacional, além do estudo de caso do projeto Lê no Ninho.

Passados mais de dois anos, no contexto da pandemia de Covid-19, uma nova tendência poderá ser observada no tocante ao hábito de leitura. A combinação do comportamento forçado em relação à manutenção das pessoas em suas residências, ou movendo-se o menos possível nas cidades, de as pessoas ficarem em casa, somado a um possível aumento do tempo livre e eventual crescimento do consumo/aquisição de livros por meios digitais e o processo educacional domiciliar das crianças e jovens, tudo isso sugere a necessidade de um novo olhar para o hábito e a prática de leitura no Brasil. Enquanto aguardamos novas pesquisas, convidamos todas e todos para refletirem sobre a realidade de um Brasil que pouco lê livros.

## Lendo números

Em todo trabalho de pesquisa e avaliação que envolve a formação cultural, números são importantes para projetar um novo cenário. Por isso, selecionamos as pesquisas nacionais mais relevantes sobre hábitos de leitura. Elas nos servem para traçarmos um retrato da população brasileira, além de um panorama das escolas, onde conceitos como *letramento* e *alfabetismo funcional* proporcionam um recorte mais específico ao analisar alunos e alunas. Apresentamos aqui, também, uma recente pesquisa que



analisa hábitos culturais, incluindo livro e leitura, em São Paulo, a cidade mais rica do Brasil.

Também tivemos acesso a uma pesquisa internacional que debate a importância de se introduzir a leitura em voz alta para a formação do hábito de leitura nas crianças, inclusive ainda na barriga da mãe. A avaliação dessa pesquisa é muito importante e alicerça o estudo de caso do projeto Lê no Ninho, que iremos detalhar de forma mais ampla. Buscamos pesquisas nacionais que abordam este tipo de estudo de modo a fazermos um paralelo entre os cenários brasileiro e norte-americano, mas não foi possível encontrá-las.

A *Retratos da Leitura*, pesquisa que faz este levantamento desde 2001, é realizada por iniciativa do Instituto Pró-Livro, criado e mantido pelas entidades do livro — Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares (Abrelivros), Câmara Brasileira do Livro (CBL) e Sindicato Nacional dos Editores de Livro (SNEL), desde 2007. Possui como principal objetivo o fomento à leitura e a difusão e acesso ao livro e busca avaliar e orientar políticas públicas do livro e da leitura, promover a reflexão e estudos sobre os hábitos de leitura do brasileiro. O levantamento é executado pelo Ibope Inteligência, com técnica quantitativa, como uma amostragem de 5.012 entrevistas, realizadas de forma pessoal face a face, domiciliar, com utilização de questionário, entre 2014 e 2015.

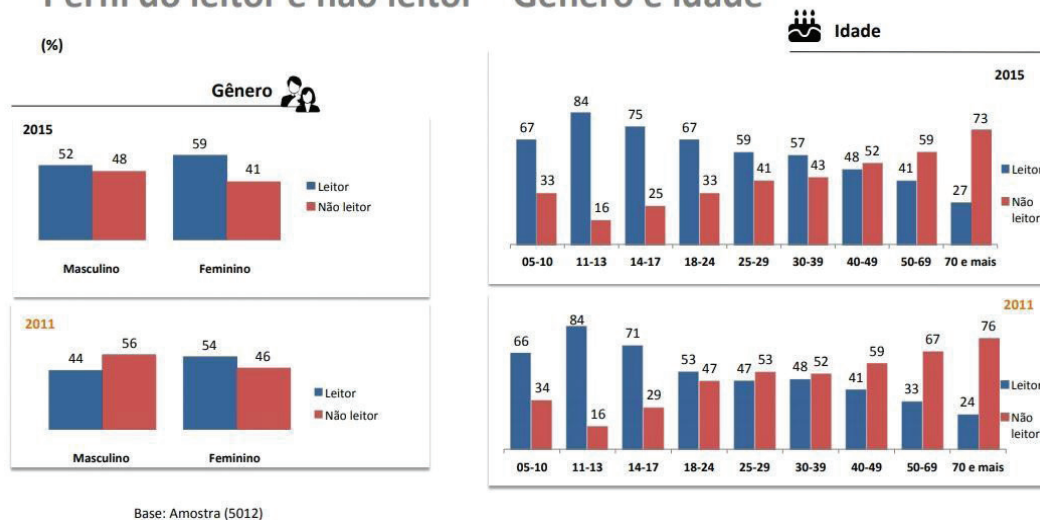
Essa pesquisa é iniciativa de entidades de classe do mercado editorial. A ausência de uma pesquisa deste porte sem o apoio direto do Estado brasileiro, em nossa opinião, demonstra um descuido com o segmento. Outrossim, caso houvesse uma pesquisa elaborada por instituições públicas, levando em consideração variáveis direcionadas à formação de leitores, poderia ser possível uma leitura mais ampla e não direcionada apenas ao consumo de livros. Vamos acompanhar alguns números específicos deste material.

Vale destacar duas importantes definições apresentadas pela pesquisa *Retratos da Leitura* que são os termos “leitor” e “não leitor”. No primeiro caso, leitor é aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos um livro nos últimos três meses. Já o não leitor, é aquele que declarou não ter lido nenhum livro nos últimos três meses, mesmo que tenha lido nos últimos doze meses (IPL, 2015). Com estas definições, e levando em consideração a amostragem da população estudada, de cerca 188 milhões de brasileiros com 5 anos ou mais, 56%, ou seja, 104,7 milhões de brasileiros são considerados leitores. Enquanto 44%, cerca de 83,3 milhões são não leitores.

No gráfico abaixo, podemos perceber que as mulheres são mais leitoras que os homens, mesmo com um significativo salto positivo de oito pontos percentuais entre os homens em relação ao levantamento realizado em

2011. Essa informação é muito importante para a avaliação dos problemas do hábito de leitura e, como iremos ver mais adiante, acerca do importante papel da figura da mãe, ou a responsável pela criação, como principal incentivador da leitura.

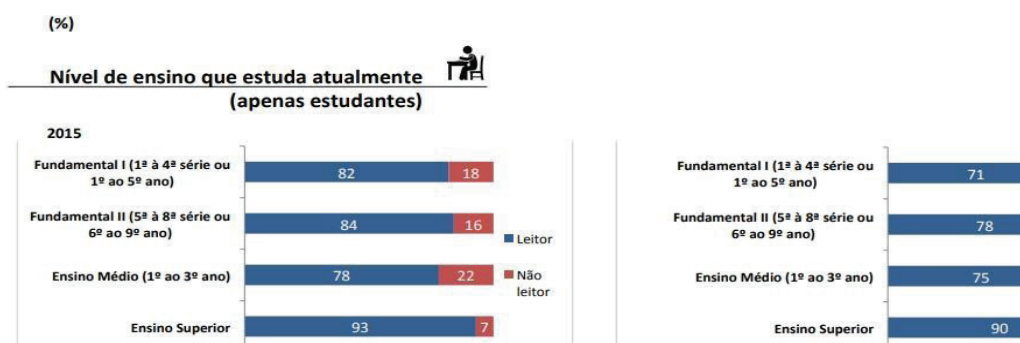
### Perfil do leitor e não leitor – Gênero e idade



**Gráfico 1.** Perfil do leitor e não leitor – Gênero e idade. Fonte: IPL, 2015, p. 56.

Já no gráfico abaixo, percebemos um significativo aumento da base de leitores no Ensino Fundamental I e II em relação ao levantamento de 2011, o que aponta uma melhora, mas se apresenta também um número alto de não leitores no Ensino Médio. Por sua vez, o Ensino Superior apresenta uma subida de três pontos percentuais, com a marca de 93% de leitores além de um índice surpreendente de 7% não leitores, numa fase educacional que se espera uma utilização corrente da leitura.

### Perfil do leitor e não leitor – Nível de ensino



**Gráfico 2.** Perfil do leitor e não leitor – Nível de ensino. Fonte: IPL, 2015, p. 57.

Ademais, a classe social e a renda familiar confirmam que um maior hábito de leitura está diretamente relacionado ao poder aquisitivo da população, como se apresenta no gráfico abaixo.

## Perfil do leitor e não leitor – Classe e renda familiar

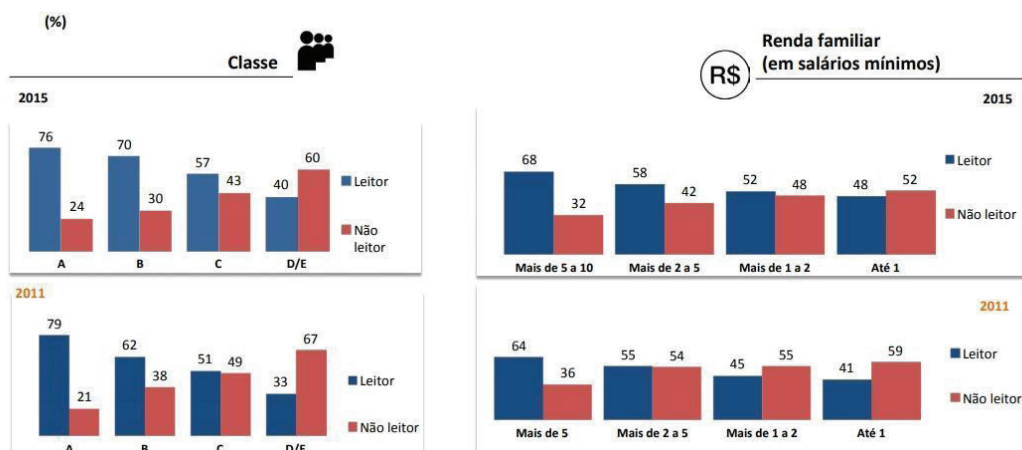


Gráfico 3. Perfil do leitor e não leitor – Classe e renda familiar. Fonte: IPL, 2015, p. 58.

Seguimos, na *Retratos da Leitura*, com um recorte da pesquisa sobre questões motivacionais, além da influência na construção do hábito e do gosto pelos livros e pela leitura. Estes números serão interessantes quando comparados com o material da pesquisa norte-americana *Kids e Family* que iremos destacar mais adiante, bem como os exemplos apontados pelo nosso estudo de caso.

Apresentamos um quadro que faz a pergunta mais básica: Gosta de ler? Este tópico é importante pois aponta se o indivíduo teve acesso a uma base adequada na formação da leitura, pois, como já foi mencionado, a leitura é sobretudo um hábito.

Estes números são alarmantes e apontam para o cenário de um país que pouco lê livros. No caso, 66% dos entrevistados gostam pouco ou não gostam de ler. Entendemos que o acesso aos livros é uma questão importante, mas conforme percebemos que cerca de 124 milhões de brasileiros não gostam de ler, precisamos ficar atentos e apontar a formação leitora como ponto principal para a mudança desta situação.

## Gosto pela leitura – Gosta de ler?

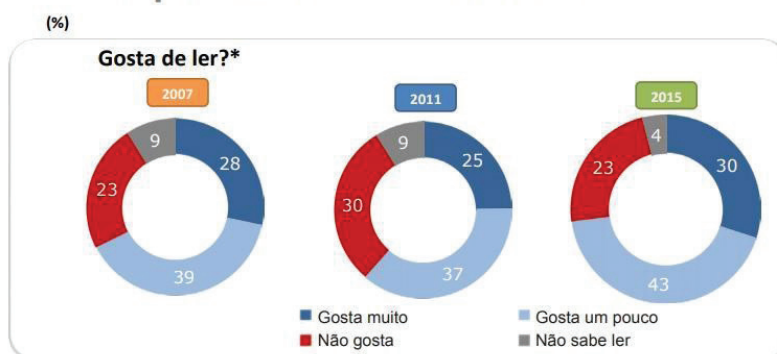
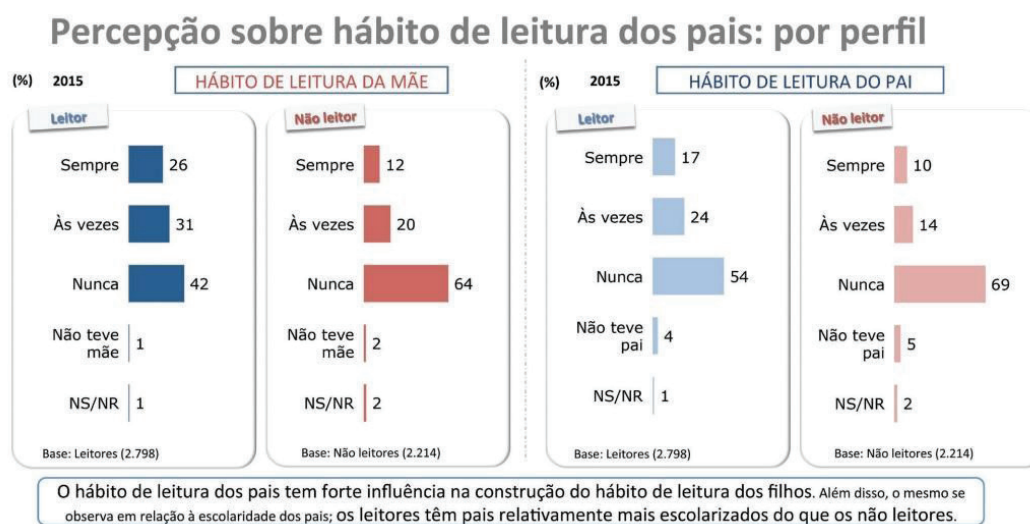


Gráfico 4. Gosto pela leitura – Gosta de ler?. Fonte: IPL, 2015, p.72.

Quando os entrevistados eram perguntados sobre qual é a maior razão para se ler, o resultado aponta que “Gosto” e “Exigência escolar” são mais citados pelas crianças e jovens entre 5 e 13 anos, enquanto “Motivos religiosos” e “Crescimento pessoal” são mais mencionados pelos adultos. A pesquisa não contabiliza crianças abaixo de 5 anos, o que dificulta uma análise mais detalhada sobre a formação leitora na primeira infância. A figura da mãe é muito importante para incentivar o gosto pela leitura se a compararmos com o pai ou outro parente, como já destacamos anteriormente. Contudo, um dado que chama bastante atenção é o índice que aponta que 67% dos entrevistados afirmam que não tiveram influência de ninguém em especial. Em nossa visão, isso está diretamente relacionado às classes sociais mais baixas.

Desse modo, reforça-se a importância de priorizar a formação do hábito na elaboração das políticas públicas do livro e da leitura. Sabemos que, num país com uma desigualdade social enorme, os recursos financeiros nem sempre chegam a quem mais precisa. Temos certeza de que a formação leitora, associada a outros programas sociais, fará mudar este cenário. No próximo gráfico, podemos constatar a forte influência dos pais na formação do hábito de leitura nos filhos. Isso se dá conforme a percepção de vivenciar os pais lendo em casa.



**Gráfico 5.** Percepção sobre hábito de leitura dos pais: por perfil. Fonte: IPL, 2015

Interessante perceber uma pergunta feita nesta edição da pesquisa: Você gostaria de ter lido mais? 77% afirmaram que sim (IPL, 2015, p. 35). Existe, então, uma consciência acerca dos benefícios do hábito da leitura. Todavia, é bem curioso constatar os tópicos apontados como principais empecilhos: falta tempo, outras atividades, sem paciência para ler, cansado

para ler, não gosta de ler e dificuldades para ler. Eles representam 77% dos motivos por que não se leu mais. Esses fatores podem estar diretamente relacionados às falhas na formação e criação do hábito. Entre os não leitores, podemos observar semelhanças entre os empecilhos apontados pelos leitores: 60% dizem que não há tempo ou não gostam de ler (IPL, 2015, p. 36).

Quando perguntados sobre lugares em que costumam ler livros, os resultados apontaram uma forte predileção pela residência e sala de aula, mas vale destacar o crescimento significativo na indicação de bibliotecas (ibidem, p. 32). Esse crescimento aponta para outros caminhos para a consolidação de um novo momento de leitores no país, principalmente com o surgimento das bibliotecas comunitárias, que, em sua maioria, localizam-se nas periferias e apontam para uma transformação social mais profunda. É justamente o caso da Biblioteca Comunitária Caminhos da Leitura, uma iniciativa interessante que surgiu na periferia paulistana, no bairro de Colônia Paulista, em Parelheiros, extremo Sul da cidade de São Paulo, que promove o acesso à leitura em ações que incentivam a formação crítica de leitores jovens e adultos.

As bibliotecas públicas foram reconhecidas por 55% dos respondentes, quando perguntados sobre a existência delas na cidade ou no bairro, enquanto as bibliotecas comunitárias ou de iniciativa da sociedade civil representaram 13%. Esta pergunta só entrou no questionário na última edição da pesquisa, em 2015.

Houve iniciativas marcantes em nossa história em São Paulo quanto a bibliotecas diferentes do padrão que se toma enquanto estabelecido. Nos anos 1930, o Ônibus Biblioteca de São Paulo, de Mário de Andrade, e as Escolas Parque, de Anísio Teixeira, obtiveram notoriedade. Recentemente, o projeto das Bibliotecas Parque Estadual do Rio de Janeiro também representou um caminho para mudar este cenário. Houve descontinuidade, ou seja, foram políticas do governo da vez, e não de Estado.

Essa seleção da pesquisa *Retratos da Leitura* serve para avaliarmos ferramentas para pensar-se soluções da Gestão Cultural do Livro e Leitura. Os números identificam uma equação na formação e construção do hábito de ler, somada a aspectos educacionais, econômicos e da iniciativa da sociedade civil para o acesso ao livro.

Apesar do aumento do número de leitores no Brasil, atualmente 56%, ante 50% na edição anterior, a proporção está longe do satisfatório para uma nação que está entre as dez potências econômicas mundiais — e, ao mesmo tempo, apresenta enormes desigualdades sociais, educacionais e culturais que demandam mudanças igualmente enormes.

Acreditamos que se pode diminuir o hiato entre as pessoas que reconhecem que poderiam ler mais e aquelas que encontram obstáculos comuns de quem não absorve a leitura como fonte de crescimento pessoal e principalmente como entretenimento. Como disse o imortal da Academia Brasileira de Letras José Mindlin: “Não basta alfabetizar, é preciso ensinar a ler”.

### **Indicador de alfabetismo funcional**

Um mérito da pesquisa do Instituto Paulo Montenegro, em parceria com Ação Educativa (LIMA; CATELLI JR., 2018) é apresentar indicadores do alfabetismo funcional, um conceito mais robusto entre a tradicional polarização alfabetização versus não alfabetização. No alfabetismo funcional, avalia-se, entre outros fatores, a capacidade de interpretação e leitura de textos. Os resultados brasileiros são alarmantes, principalmente no tocante às crianças no Ensino Fundamental, e Médio, ou seja, exatamente a partir do momento em que as crianças começam a aprender a ler e escrever, o que pode estar relacionado diretamente à falta de formação leitora por hábito familiar.

“Para o Inaf, alfabetismo é a capacidade de compreender e utilizar a informação escrita e refletir sobre ela, um contínuo que abrange desde o simples reconhecimento de elementos da linguagem escrita e números até operações cognitivas mais complexas” (ibidem, p 4), operações essas que envolvem a integração de informações textuais com conhecimento e visão de mundo do leitor. Dentro deste campo, distinguem-se dois domínios: *letramento* e *numeramento*.

Para nosso objetivo neste trabalho, vamos focar no conceito de letramento, que segundo a pesquisa, é a “capacidade de processamento de informações verbais, que envolvem uma série de conexões lógicas e narrativas” (ibidem). A capacidade de compreensão do texto falado, vivenciada e valorizada como uma experiência positiva de leitura em voz alta, poderia ajudar na formação de leitores em favor do texto escrito e da leitura.

Outro conceito importante apresentado pelo relatório do Inaf é o de analfabeto funcional. Na edição de 2018 da pesquisa, apurou-se que cerca de três em cada dez brasileiros possuem muita dificuldade para fazer uso da leitura e da escrita em situações da vida cotidiana, como reconhecer informações em um cartaz ou folheto (ibidem, p. 8). Apenas sete entre dez brasileiros e brasileiras entre 15 e 64 anos podem ser considerados funcionalmente alfabetizados conforme a metodologia utilizada pela estimativa de 2018.

A relação analfabetismo e escolaridade está presente na etapa da vida em que a maioria da população acessa o livro e a leitura. Como era de esperar, quanto maior é o nível escolar dos avaliados nesta pesquisa, maiores são os níveis alcançados na escala Inaf. Apesar de esse índice ser relativamente positivo, pode-se observar que essa relação não ocorre de maneira absoluta ou linear. Muitos alunos e alunas que chegam até o Ensino Médio e Superior possuem dificuldades para alcançar os níveis mais altos da escala de alfabetismo.

Outro dado de destaque é que apenas um terço das pessoas que atingem o nível superior podem ser consideradas proficientes. No mais alto nível do ciclo de formação estudantil, três de cada dez alunos ou alunas não sabem, por exemplo, elaborar textos de maior complexidade com base em elementos de um contexto dado ou opinar sobre o posicionamento ou estilo do autor do texto (LIMA; CATELLI JR., 2018, p, 11). Há outros aspectos destacados pela pesquisa:

- Nos anos iniciais do Ensino Fundamental, mais de dois terços dos alunos permanecem na condição de analfabetismo funcional, sendo que 54% alcançam o nível Rudimentar. Aproximadamente uma em cada três pessoas desse nível de escolaridade pode ser considerada funcionalmente alfabetizada;

- Quase metade (45%) dos indivíduos que ingressaram ou concluíram os anos finais do Ensino Fundamental atingem o nível Elementar da escala;

- Apenas 45% dos entrevistados que chegaram ao Ensino Médio situam-se nos dois níveis mais altos das escalas de Alfabetismo do Inaf, mostrando que o fato de terem frequentado escola não assegura que possuam suficientes habilidades para fazer uso da leitura e da escrita em diferentes contextos da vida cotidiana (ibidem).

Até aqui as experiências e números apresentados explicitam que a formação é oriunda do hábito. Numa sociedade com alto nível de desigualdade social, esta questão pode ficar em segundo plano. Contudo, o estímulo só vai resultar se a leitura for entendida e assimilada além das questões educacionais ordinárias.

### **Lê em São Paulo**

Os mais recentes números sobre os hábitos culturais na cidade de São Paulo foram apresentados pela pesquisa *Viver em São Paulo: Cultura na Cidade*. Ela foi realizada entre os dias 6 e 21 de dezembro de 2018, com

uma amostragem de 800 entrevistados, de 16 anos ou mais, pela Rede Nossa São Paulo. Os números confirmam o que temos constatado: quanto maior o grau de instrução e renda, maior o número de leitores em relação aos não leitores.

Apenas 3% dos entrevistados culpam o preço do livro como um impeditivo, 1% afirma não ter dinheiro para comprar um livro e outros 2% dizem que a falta de uma biblioteca por perto é o grande problema. Os grandes vilões apontados pelos entrevistados são: Não gostar de ler/não ter hábito de ler (34%), e falta de tempo (32%). Além disso, 9% das pessoas contaram que não têm paciência para ler, o que também indica de alguma forma a falta de hábito de leitura (REDE, 2019, p. 52). Juntos, esses três motivos somam 75% dentro dos entrevistados.

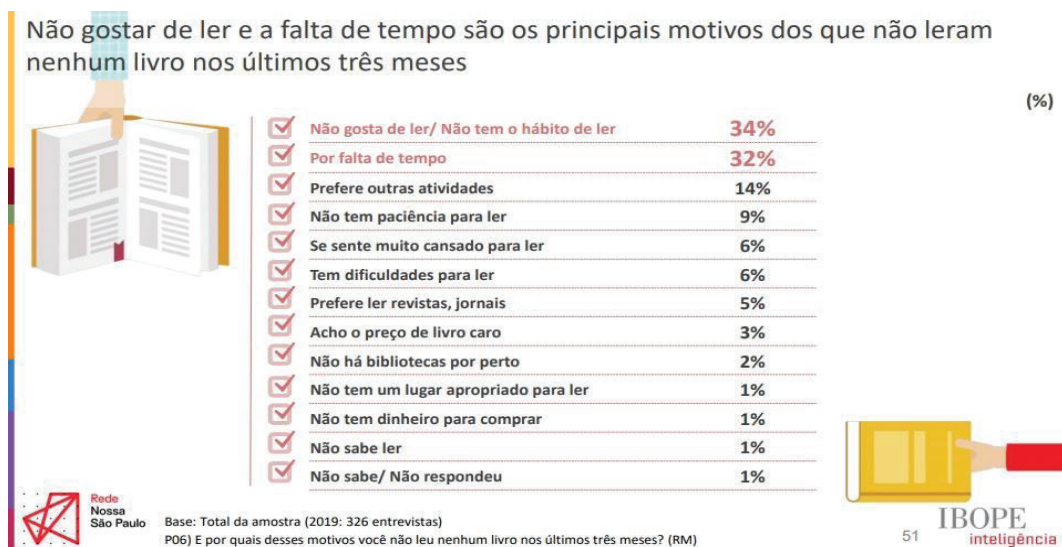


Gráfico 6. Não gostar de ler... Fonte: Rede Nossa São Paulo, 2019, p. 51.

Mas, o que chama a atenção é que estamos falando da cidade mais rica do país, onde se espera índices de mais qualidade em relação ao hábito de leitura. O levantamento aponta em suas conclusões, o seguinte:

... tendo como base os principais motivos para não lerem é evidente o desafio de despertar uma mudança cultural na relação do paulistano com a leitura. Além dos equipamentos de educação e do apoio familiar, bibliotecas públicas e comunitárias podem ter papel relevante nesse processo. (Ibidem, p. 54.)

### Lê em família

A pesquisa *Kids & Family Reading Report: The Rise of Read-Aloud* (2019), encomendada pela editora norte-americana Scholastic Education, especializada em livros infantojuvenis e responsável por publicar séries



como Harry Potter e Capitão Cueca, é realizada pela YouGov, empresa internacional de pesquisas de opinião, sediada no Reino Unido, cujos estudos se baseiam em entrevistas feitas pela internet.

O levantamento começou a ser feito a partir de 2014, mesmo ano em que a Academia Estadunidense de Pediatria publicou um guia encorajando os pais a lerem para seus filhos desde do nascimento, afirmando que esta atitude prepara melhor o cérebro dos bebês para a linguagem e habilidades de leitura e escrita.

Feita por amostragem e levando em consideração aspectos socioculturais, idade e escolaridade dos pais norte-americanos, a última pesquisa mostra que vem aumentando o número de pais que fazem leitura em voz alta para seus filhos. A pesquisa foi realizada entre setembro e outubro de 2018, exclusivamente com formulários online, com uma amostragem de 2.758 pessoas, incluindo pais e filhos.

Em 2014, 30% dos pais lia em voz alta para bebês com menos de 3 meses de idade. No levantamento de 2016 o número subiu para 40%, e em 2018, chegou em 43%. A evolução da porcentagem dos pais que se dedicam a ler para seus filhos aumenta significativamente na faixa etária de 3 a 12 meses de vida, onde os números mostram que, em 2018, 77% confirmam que cultivam o hábito de leitura em voz alta para seus filhos (SCHOLASTIC, 2019, p. 4).

Um ponto curioso é que a partir do momento que as crianças aprendem a ler, o hábito de leitura em voz alta por parte dos pais começa a cair drasticamente, ano após ano, de acordo com o avanço escolar das crianças. É exatamente neste momento que em alguns segmentos capturados pela pesquisa, principalmente famílias de maior poder aquisitivo, a experiência de ler em voz alta deixa de ser dos pais, e passa a ter como protagonista as crianças, em sua maioria, após os seis anos de idade.

O estudo chama a atenção para este fenômeno de parceria interativa entre pais e filhos em torno do hábito de leitura e exemplifica como normalmente funciona o esquema nesta nova fase: a criança escolhe o livro, pais e filhos fazem perguntas entre si, folheiam o livro e iniciam a leitura sempre utilizando recursos de expressão facial e efeitos sonoros (ibidem, p. 5).

Num paralelo inicial destes números com os resultados da pesquisa do Instituto Pró-Livro, este tipo de ação de leitura em voz alta está ligado diretamente com aquele tópico que aponta para familiares, em especial mães ou responsáveis do sexo feminino, como as maiores influenciadoras para estabelecer o hábito de leituras em crianças e jovens. Ademais, também podemos observar que, conforme aponta a referida pesquisa brasileira,

quanto mais alta a renda familiar e escolaridade dos pais ou responsáveis, maior o hábito de leitura entre os membros da família.

Em sua maioria, todos os levantamentos que aferem a questão de livro e leitura são iniciativas de instituições privadas e ou da sociedade civil, o que aponta uma total negligência do Estado em enfrentar o problema na base, em entender de que forma as políticas públicas precisam ser direcionadas.

### **Leituras possíveis**

Começamos este texto falando da aula do professor José Castilho sobre o Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL) e a nova Política Nacional de Leitura e Escrita, (PNLE), aprovados como lei em julho de 2018. Essas leis são marcos importantes em nossa história. Recentemente conformaram-se em políticas de Estado, mas ainda carecem de reconhecimento e aval dos governantes e de regulamentação e execução em seus respectivos planos de governo. No PNLL e PNLE, a questão da formação é apontada como primordial, mas ainda não existe.

Pensando em ações, programas e instituições para a formação de público leitor, podemos destacar o papel das bibliotecas públicas e comunitárias. Locais comumente vistos apenas como espaços do silêncio e repositórios do saber, as bibliotecas estão reestruturando seus serviços e sua atuação. Desse modo, apresentam a leitura ao público como uma atividade acessível, democrática e instigante. Faz-se isso por meio de acervo atualizado e programação cultural que conta com o livro como um repertório possível, em que o público leitor e não leitor faz contato com possibilidades estéticas e artísticas além da leitura tradicional.

Durante o 5º módulo do Curso de Gestão Cultural do Sesc, voltado à mediação cultural, foi-nos possibilitada a presença de dois representantes desses espaços culturais. Bel Santos Mayer, Coordenadora de Projetos do Instituto Brasileiro de Estudos e Apoio Comunitário Queiroz Filho (IBEAC), gestora da Rede de Leitura LiteraSampa e da Biblioteca Comunitária Caminhos da Leitura, ligada a bibliotecas comunitárias. Além dela, esteve presente Pierre André Ruprecht, diretor-executivo da SP Leituras – Associação Paulista de Bibliotecas e Leitura, Organização Social que gere a Biblioteca Parque Villa-Lobos e Biblioteca de São Paulo, além de coordenar o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de São Paulo (SisEB).

Pierre André Ruprecht destacou em sua fala que as bibliotecas públicas contemporâneas estabelecem uma mudança de perspectiva primordial para a adesão de novos públicos: o foco no acervo para as pessoas

e de difusão para conexões, promovendo acesso, discussão e criação, em território de construção autônoma do conhecimento. Bel Santos destacou, neste encontro, a importância de se trabalhar a mediação com o leitor e não leitor, na leitura compartilhada, estabelecendo espaços de leitura em locais em que o conhecimento se faz necessário pela escassez de recurso públicos, além da importância do trabalho em rede e parcerias.

A apresentação desses dois convidados trouxe pontos importantes que podemos destacar para que uma biblioteca, seja ela pública ou comunitária, possa contribuir para a formação leitora. Um deles é esse espaço se oferecer como acolhedor e atrativo, com um acervo voltado à literatura, atualizado, e que faça sentido junto à construção crítica do conhecimento. Além disso, este espaço de biblioteca deve trabalhar o conteúdo livro em suas atividades nas mais variadas formas, oferecendo uma programação cultural que lide com seu público como protagonista, com ações que dialoguem com a comunidade local, promovendo conexões com seu entorno e trabalhando todas as faixas etárias.

Tanto Bel Santos como Pierre nos trouxeram em seus depoimentos uma paixão pela leitura que entendemos como primordial para que projetos ligados a seu fomento obtenham êxito. Precisamos de gestores engajados e que entendam a leitura como um meio de transformação social a serviço da cidadania. Localizada no bairro de Parelheiros, na Zona Sul de São Paulo, a Biblioteca Comunitária Caminhos da Leitura promove parcerias com a comunidade local em termos de acesso à leitura e cultura por meio de ações como saraus, clube de leitura, cortejo e rodas temáticas.

O Centro de Excelência em Primeira Infância em São Paulo faz parte dessas ações e, em parceria com a comunidade local, promove leitura, cultura e saúde na região com as mães mobilizadas, transformando a vida das famílias e crianças da comunidade desde a primeira infância.

É esse tipo de iniciativas que desenvolve o projeto que explanamos a seguir. É importante perceber que a formação de base leitora está ligada a projetos, instituições e gestores que entendem a literatura como algo que tem que ser difundido desde os primeiros anos de vida da criança em prol da construção de um país leitor.

Diante deste cenário e dos caminhos apontados pelas pesquisas, vamos apresentar o nosso estudo de caso, o projeto Lê no Ninho, um dos inúmeros projetos elaborados pela sociedade civil visando fomentar o hábito de leitura. Essa iniciativa vai ao encontro do Brasil que pouco lê livros.

## Lê no ninho

Do sexto mês de gestação em diante, o feto processa sons linguísticos da mãe e toda essa sonoridade passa a permear seu entorno, como sons oriundos do pai e familiares. “Por volta do último trimestre de vida intrauterina, o bebê responde, com seu estilo, à estimulação visual, auditiva, sinestésica e, concretamente na esfera da linguagem, percebe as propriedades rítmicas da fala da mãe” (REYES, 2010, p. 29).

Após o nascimento, as cantigas de ninar como “Nana nenê”, entre tantas outras que fazem parte da cultura popular, passam a ser as primeiras construções literárias. Carregadas de sonoridade e poesia, esse afago materno começa a se configurar oralmente em primeiras estórias estabelecidas por meio da troca, em contato com o outro, com a mediadora.

A primeira infância é um dos momentos mais propícios à inserção da criança na leitura e em seus significados. Uma série de estudos lançados nas últimas décadas dão conta dessa realidade, inclusive o supracitado *Kids & Family*. As crianças, desde a tenra infância, são construtoras e narradoras de histórias e personagens. Não à toa, transformam galhos em cavalos, lençóis em barracas, areia em castelos, plantas em bonecos etc. Embora não possuam o domínio da grafia, da decodificação dos sinais e sua simbologia, uma criança, nos primeiros anos de vida, possui cérebro e meios cognitivos para processar informações de maneira vertiginosa. Informações essas ainda não organizadas pela linguagem e pela lógica, o que pode resultar em efeitos positivos se essa criança for exposta a estímulos e referências. Seus olhos e mente estão abertos ao novo, ao descobrimento, à originalidade da vida que desperta a construção do imaginário.

Nessa etapa da vida, de acordo com Reyes (2010, p. 40), as canções de berço simbolizam o repertório cênico do imaginário infantil:

A poesia, essa primeira experiência literária ancorada na sonoridade da palavra, em seus poderes conotativos e sugestivos, transporta emoções na torrente da voz que já está presente nos primeiros passos pelo mundo da representação. Se, como garante Evelio Cabrejo, não há nenhuma língua em que poesia não esteja presente, o bebê ingressa na língua materna por essa via: sonora, emotiva, poética. Embora não caminhe, nosso leitor já conta com uma bagagem básica para encarar a aventura interpretativa que constitui a essência de toda leitura. Seus primeiros textos são a voz e o rosto humano, onde ele aprende a base verbal e não verbal da interação social sobre o qual construirá paulatinamente uma infinidade de leituras.

Por volta do primeiro aniversário, a capacidade de se locomover da criança transforma a relação com o seu entorno. Suas primeiras palavras modificam a possibilidade de descobrir o mundo. No caminho das proposições de leitura, o mediador tem papel fundamental nesse rumo, pois é essa figura que orienta e coloca à disposição os primeiros conteúdos.

Dentro disso é importante salientar o papel relevante que a mãe acaba por assumir. A pesquisa *Retratos da Leitura*, realizada pelo Instituto Pró-Livro, aponta a figura materna como a grande referência da criança na construção do gosto pela leitura. Relação que se estabelece desde o ventre materno quando o nenê chuta a barriga e cria-se um código de comunicação. Todavia, como garantir que pessoas que não foram estimuladas a ler passem a fomentar esse desejo nas crianças?

A falta de referências pode desestimular o gosto pela leitura. Algo que poderia se tornar um prazer movido pelo hábito torna-se uma necessidade obrigatória. Isso se reflete nas escolas, diante dos estudos literários para vestibular. Contudo, se as crianças são agentes férteis de atuação no campo da literatura, que ações ou práticas podem ser desenvolvidas no sentido de transformar a leitura como projeto de futuro?

Um exemplo de ações que trabalham sobre esse horizonte de fomentar o papel receptivo e oportuno da primeira infância no campo da leitura é o programa Lê no Ninho realizado na Biblioteca de São Paulo (BSP) e Biblioteca Parque Villa-Lobos (BVL).

Chamado Bebelê inicialmente, o projeto foi implementado em setembro de 2012, passou por readequação em 2015 e em dezembro de 2016 foi implementado em dez bibliotecas no estado de São Paulo. Lê no Ninho, então, prevê uma atividade realizada com crianças de 6 meses a 4 anos de idade, com o objetivo de promover encontro afetivo entre pais, cuidadores e responsáveis com o objeto de trabalho livro.

Durante a atividade, a presença do cuidador é fundamental. Dessa forma, fortalece-se o vínculo afetivo e emocional por meio da literatura. Música, fantoches e livros nos mais variados formatos são disponibilizados aos pequenos, segundo depoimento de uma das mediadoras. Ademais, a oportunidade de se estar em um local com livros junto com os pais, uma vez que a própria criança é a protagonista, resulta positivamente. Ela desenvolve autonomia, passa a pegar livro sozinha, frequenta contações e constrói-se num universo ligado ao livro.

São quatro as prerrogativas do projeto Lê no Ninho:

1. Aproximação das crianças às expressões culturais;
2. Vínculos afetivos: estímulo a adultos para que leiam para as crianças fortalecendo a aproximação;

3. Atitudes inspiradoras: atitude leitura inspira quem está próximo;
4. Qualidade de conteúdo: o conteúdo lido é importante para o desenvolvimento e entendimento do mundo.

O programa se apoia no Manifesto Universal publicado pela Unesco, que inclui, entre as doze missões-chave da biblioteca pública, a de “Criar e fortalecer os hábitos de leitura nas crianças desde a tenra idade” (UNESCO, 1995, tradução nossa).

Ler para as crianças pode trazer uma série de pontos positivos, destaca o conteúdo do material interno do próprio projeto Lê no Ninho, entre eles: entreter, trabalhar a criatividade, torná-las mais independentes, o fato de fazer bem para a família, fortalecer o vínculo com elas, a criação de um espaço de qualidade.

Ações como essas nos apontam caminhos do processo de formação leitora, conforme compreendemos o acesso a livros como direito à construção de um mundo com menos desigualdades, conforme nos explica Reyes (2010, p. 16):

Se todos passamos pela infância e se está demonstrado que o que se constrói nesses anos implica qualidade de vida, oportunidades educativas e, por consequência, desenvolvimento individual e social de cada indivíduo, “oferecer leitura” às crianças menores pode contribuir com a construção de um mundo mais equitativo, propiciando a todos as mesmas oportunidades de acesso ao conhecimento e à expressividade desde o começo da vida.

Trabalhar a primeira infância usando o livro com agente é formar uma sociedade leitora, capaz de contribuir com seu cabedal crítico para o desenvolvimento econômico e humano, insiste Reyes (2010, p. 20):

Levando em conta que a qualidade da intervenção durante a primeira infância não só afeta o âmbito da vida privada como também reflete o progresso econômico e social, os governos e setores educativos começaram a tomar consciência sobre a necessidade de abordar o assunto a partir do marco político, como condição imprescindível para garantir equidade de oportunidades desde o começo da vida, especialmente de países em desenvolvimento.

Ao fazer um rabisco e identificar aquilo como um “au au”, ou seja, um cachorro, a criança demonstra que entende a questão dos símbolos e significados e passa a dar forma àquilo que está no seu imaginário. Diante disso, num mundo bombardeado por avanços tecnológicos que inevitavelmente influenciam as crianças, o contato humano está sendo substituído pela máquina. É importante dar espaço à palavra.

No livro *Um mundo aberto: Cultura e primeira infância*, de María Emilia López, a autora nos relata:

... o número de palavras que um ser humano da primeira geração videoeletrônica usa, indica Berardi, está próximo de 65, comparado com as 2.000 que um coetâneo seu, vinte anos atrás, usava. Isso representa que a palavra e a oralidade perdem cada vez mais terreno na sociedade. Não raro já vemos crianças medicalizadas por hiperatividade, aumento de agressividade e depressão devido ao bombardeio e exposição massiva às informações de forma rápida e invasiva. (...) qualquer pessoa que, por se dedicar ao ensino, trabalhe com crianças sabe que os tempos de concentração em um objeto mental tendem a ser progressivamente reduzidos. A mente imediatamente tenta se deslocar, encontrar um outro objeto. (LÓPEZ, 2018, p. 31.)

Um dos grandes dilemas da atualidade é como encontrar o equilíbrio para que tecnologia e leitura caminhem juntas, cada uma a seu tempo, sem que nenhuma se sobreponha à outra. Diante do volume de informações em alta velocidade e baixo número de caracteres, como concentrarmos e trazemos as crianças para esse universo do tempo e da respiração das palavras?

Uma das alternativas apontada no *Dossier Cerlac. Primera infancia* seria trabalhar com as crianças conteúdos digitais de forma mediada, com tempo controlado e evitando exposição em períodos próximos ao sono. É necessário, segundo o dossiê, entendermos a importância da tecnologia, aprendendo as funcionalidades do aparelho, manejando ferramentas importantes para o dia a dia, lendo e escutando o texto em vários idiomas (PANCHE, 2017).

Por isso, muito além do divertimento, a literatura possui impacto significativo no desenvolvimento humano, emocional e psicológico, já que a criança constrói significados próprios e os recria adentrando o mundo da narração, do conto e da poesia. Desse modo, esse ser desenvolve habilidades e competências essenciais para sua formação.

Segundo depoimento de um pai que leva a filha de 4 anos ao programa Lê no Ninho, a atividade possibilitou aumentar o repertório criativo da filha. Ele procura levá-la sempre que possível, e após a participação, em casa, ela dramatiza as contações, lembra do que foi contado, das imagens e interpreta o que ouviu para os pais em casa.

Recentemente, essa menina fez aniversário e, como o pai a leva sempre à biblioteca, ele criou uma *story* no aplicativo de fotos Instagram. Descobriu, depois, que 60% das fotos são na Biblioteca Parque Villa-Lobos. Inclusive, neste aniversário, a maior parte dos presentes da filha foram livros. Os pais enfatizam que levam a filha à biblioteca não como um programa extraordinário, mas sim como algo que faz parte da rotina.

### **Ponto final?**

Neste trabalho, a partir de pesquisas, bases de dados e experiências concretas, analisamos o Brasil como um país que pouco lê livros. A julgar pela realidade nacional e, também, especificamente da cidade de São Paulo, o panorama não é muito promissor. Apesar de um aumento gradual do percentual de leitores no país, conceitos tais quais o analfabetismo funcional apontam que esse avanço acontece em termos qualitativos duvidosos.

Somando-se a isso, as crianças brasileiras leem pouco. Descobrimos, ao longo destas páginas, que uma figura familiar correlata à da mãe cumpre função determinante neste desenvolvimento. Mães leitoras tendem a influenciar crianças leitoras. Nesse sentido, o projeto Lê no Ninho, realizado na Biblioteca de São Paulo e na Biblioteca Parque Villa-Lobos, aponta uma linha-guia, levando em consideração o papel mediador a cargo dos pais ou responsáveis.

A conclusão da pesquisa estadunidense *Kids and Family* corrobora os conceitos utilizados pelo projeto Lê no Ninho, que também utiliza recursos lúdicos e a participação afetiva de pais e/ou responsáveis, mas, no caso, no ambiente público de uma biblioteca. Uma vez que nesse projeto brasileiro a ligação entre leitores e leituras é mais participativa, a faixa etária dos participantes é também mais ampla. Desse modo, acolhem-se crianças que ainda não sabem ler, e que, portanto, se encaixam perfeitamente na abordagem da leitura em voz alta, interagindo com os acompanhantes e o narrador de histórias.

Quando perguntados sobre o que representa uma biblioteca, na pesquisa *Retratos da Leitura*, 71% dos entrevistados associam o espaço a lugar de pesquisa e estudo. É importante refletirmos sobre a importância de mudarmos essa percepção e sua base real, de modo que as bibliotecas sejam centros culturais e de troca de conhecimento.



Por meio da aproximação afetiva entre cuidadores e crianças utilizando o livro, contação de história e outros mecanismos, incentivam-se mães, pais e filhos a lerem juntos. Mas como atingir públicos que, por razões múltiplas, não acessam o programa, ou, ainda, o que fazer quando a figura materna não faz parte da formação familiar?

Como sabemos, hoje em dia as composições familiares muitas vezes não possuem a figura materna no sentido da mulher em termos de identidade de gênero. Há famílias com pais transgênero, com dois pais homens cisgênero, com duas mães mulheres cisgênero, entre outras composições. Por isso, mais do que um foco exclusivo na figura da mãe nestes termos, é importante focalizarmos as figuras tutoras familiares, influenciadoras da leitura.

Uma das possibilidades é realizar ações extramuros, saindo do espaço institucional e colocando-se próximo ao público que não frequenta as bibliotecas, por exemplo, nas comunidades. Na Biblioteca de São Paulo, o programa Lê no Ninho é realizado aos domingos no Parque da Juventude, ao lado de fora. É necessário promover parceria com instituições de saúde e educação, como forma de construção de trabalho conjunto. Além disso, inscrever projetos e iniciativas como Lê no Ninho em editais, ampliando o campo de alcance do projeto é também essencial, como ocorreu recentemente, de modo a atingir outras bibliotecas do Estado ou comunitárias.

O afastamento social em virtude da pandemia de Covid-19 colocou o programa Lê no Ninho, realizado até então presencialmente, no ambiente virtual. Desse modo, se está instruindo pais, cuidadores e responsáveis a realizarem as ações em casa. Isso viabiliza novos acessos, transpõe barreiras regionais e de acessibilidade. Por outro lado, não atinge grande parcela da população excluída digitalmente. Por isso é importante continuar a pensar na diversidade de públicos e suas especificidades.

Clara está, após a presente exposição, a importância para nós, gestores culturais e trabalhadores da cultura, da formação de leitores como pilar basilar de atividades ligadas ao livro e à leitura. Aquisições e acesso à biblioteca são também importantes mas, como pudemos ler, a formação do hábito não é algo natural, pelo contrário, prevê formulação teórica e elaboração material. Não podemos aceitar o fato de 70% da população paulistana não gostar ou não querer ler, em plena sociedade tecnológica em que a leitura, de uma maneira ou de outra, está presente.

Promover a formação leitora é suscitar a autoemancipação do indivíduo, permitindo-lhe dar conta das escolhas possíveis e daquelas imagináveis. A partir daí, com o conhecimento oriundo do hábito, será possível seguir coletivamente, com outros leitores senhores dessa ferramenta de transformação de palavras, histórias e vidas.

## REFERÊNCIAS

- BIENAL Internacional do Livro de SP. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3ojq3lm>>. Acesso em: 1 abr. 2019.
- CBL – Câmara Brasileira do Livro. “A nossa missão”. CBL (site). Disponível em: <<https://bit.ly/37xMtIP>>. Acesso em: 2 abr. de 2019.
- FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. “Confira os números consolidados da Flip 2017”. \_\_\_\_\_. *Notícias – balanço* (arquivo). Disponível em: <<https://bit.ly/30a5lLd>>. Acesso em: 7 abr. 2019.
- IPL – Instituto Pró-Livro. *Retratos da leitura no Brasil – 4ª Edição*. São Paulo: IPL, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2ECbR5R>>. Acesso em: 17 abr. 2019.
- LÊ NO NINHO. *O guia da leitura no ninho: material de apoio às sessões do programa Lê no Ninho*. São Paulo: Lê no Ninho / SCECSP, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2I6Jqyu>>. Acesso em: 29 abr. 2019.
- LIMA, Ana; CATELLI JR. Roberto. *Indicador de Alfabetismo Funcional: Inaf Brasil 2018*. São Paulo: Ação Educativa / Instituto Paulo Montenegro. Disponível em: <<https://bit.ly/33aR1UJ>>. Acesso em: 29 abr. 2019.
- LÓPEZ, María Emilia. *Um mundo aberto: cultura e primeira infância*. Trad. Cícero Oliveira. São Paulo: Selo Emília, 2018.
- PANCHE, Lorena. *Dosier CERLALC. Primera infancia: Bebés lectores. ¿Cómo leen los que aún no leen?* Bogotá: Cerlac/Fundación SM, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3idvqvq>>. Acesso em: 26 abr. 2019.
- PESQUISA detalha distribuição das livrarias no país. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 2014. Disponível em: <<https://glo.bo/337n7Ax>>. Acesso em: 15 de mar. 2019.
- REDE Nossa São Paulo. *Viver em São Paulo: Cultura na Cidade*. São Paulo: Rede Nossa São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/37z1BZ2>>. Acesso em: 16 abr. 2019.
- REYES, Yolanda. *A casa imaginária: leitura e literatura na primeira infância*. São Paulo: Global, 2010.
- SCHOLASTIC. *Kids and Family Reading Report. 7th Edition: The Rise of Read-Aloud*. [s.l.] Scholastic, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3kQZ8vA>>. Acesso em: 17 abr. 2019.
- SISEB/SP – Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de São Paulo. “Lê no ninho – Biblioteca Parque Villa-Lobos”. Vídeo. Disponível em: <<https://youtu.be/6pXnC2mWkRY>>.
- UNESCO. “Manifest de la UNESCO de la Biblioteca Pública 1994”. *Métodos de Información*, Valência, v. 2, n. 6-7, pp. 57-8, jul.-set. 1995. Disponível em: <<https://bit.ly/3g9d5Uc>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- VIEIRA, Edilson. “Crise das livrarias Cultura e Saraiva é apenas a ponta do iceberg’, diz livreiro”. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 nov. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/335v2yg>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

# GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA NO INTERIOR DE SÃO PAULO: MARCOS LEGAIS, INSTITUCIONALIDADE E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Darly Prado Gonçalves<sup>1</sup>, Jair Ap. G. Pedrosa<sup>2</sup>, Mário Sérgio Barroso<sup>3</sup>

---

## RESUMO

O presente artigo apresenta um diagnóstico da gestão pública da cultura, avaliando orçamentos municipais, estrutura organizacional, marcos legais e formas de participação social em três cidades de diferente dimensão territorial e populacional, localizadas em regiões administrativas distintas no estado de São Paulo, a saber: São Luiz do Paraitinga, São Roque e Mogi das Cruzes. Os três municípios, apesar das distinções citadas, conjugam do “interesse turístico”, visto que os dois primeiros são Estâncias Turísticas e o último, recentemente, recebeu o título de “município de interesse turístico”. Partindo dessa conjuntura, avaliam-se os marcos legais nacionais, estaduais e municipais que dispõem sobre a necessidade de desenvolvimento de políticas públicas no campo da cultura e se apresentam reflexões e diagnósticos sobre as formas de gestão da área nesses municípios nos últimos anos.

**Palavras-chave:** gestão pública da cultura; políticas culturais; interior de São Paulo.

## ABSTRACT

This article presents a diagnosis of the public management of Culture, evaluating municipal budgets, organizational structure, legal frameworks and the ways of social participation in three cities of different territorial and population dimensions, located in distinct administrative regions in the State of São Paulo: São Luiz do Paraitinga, São Roque and Mogi das Cruzes. The three municipalities, despite of the mentioned distinctions, are interconnected because of “the tourist interest”, since the first two are Tourist Resorts and the last, recently, received the title: “municipality of tourist interest”. Based on this situation, this article surveys national,

---

1 Graduada em Jornalismo e mestra em Divulgação Científica e Cultural. E-mail: darlygoncalves@gmail.com.

2 Tecnólogo em Redes e Internet. E-mail: jairpedrosa@gmail.com.

3 Formado em Jornalismo, trabalha no Sesc Sorocaba. E-mail: mario@sorocaba.sescsp.org.br.

state and municipal legal landmarks that deal with the need for the development of public policies in the field of culture, as well as it reflects and diagnoses on the forms of management of the area in these municipalities in recent years.

**Keywords:** Cultural's Public Management. Policies Cultural's. Interior of the State of São Paulo.

### **Introdução**

O debate sobre a elaboração de políticas públicas para o campo da cultura alcança níveis mundiais a partir da segunda metade do século XX, tendo como referência as declarações universais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, inserindo em suas recomendações e pronunciamentos a necessidade da institucionalização da área. Para o pesquisador Albino Rubim, as temáticas das primeiras conferências realizadas pelo organismo multilateral confirmavam a urgência e importância do assunto e visavam “impulsionar a atuação dos Estados na atividade cultural e a participação ativa da população na cultura, enfatizando o ser humano como princípio e fim do desenvolvimento” (RUBIM; ROCHA, 2012, p. 20).

Alinhada à Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001), a organização trata da problemática que envolve cultura e desenvolvimento, visto que um dos grandes desafios que o país enfrenta é a pressão que o desenvolvimento econômico “exerce sobre as estruturas tradicionais brasileiras, sejam sítios urbanos de valor cultural, sítios arqueológicos, assentamentos indígenas; sejam as populações tradicionais, seus conhecimentos e práticas” (idem, 2017). Reforça a importância de políticas públicas para a cultura, alerta para a necessidade de planejamento e criação de sistemas e instrumentos de gestão do patrimônio material e imaterial, tanto no âmbito nacional, quanto estadual e municipal.

Lia Calabre, professora e pesquisadora de Gestão Cultural, aponta que “a relação entre Estado e a cultura é milenar, entretanto, é contemporâneo o olhar do poder público para a cultura como uma área que deva ser tratada sobre a ótica das políticas públicas” (2009, p. 9). Nesse sentido, dentro da esfera pública, tais políticas devem receber a mesma atenção e tratamento daquelas que são construídas e aplicadas em outros setores, não só pelo direcionamento de recursos e envolvimento de agentes, mas também pela abertura democrática de diálogo com a população e demais

interessados na formulação conjunta desse planejamento. Assim, evita-se, inclusive, um movimento de mão única “por meio do qual o Estado determina o que será colocado em ação, quais práticas culturais devem ser exercidas e consumidas pela população, ou, ainda, como será o atendimento dos interesses exclusivos das classes artísticas” (CALABRE, 2009, p.13).

Em 2003, tem início no país o processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), modelo de gestão política que visa a promoção conjunta de políticas públicas, democráticas e permanentes, com a participação da sociedade civil nas esferas governamentais, a fim de garantir o pleno exercício dos direitos culturais e acesso à cultura. O SNC<sup>4</sup> não só ratifica o que está assegurado pela Constituição Federal: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, mas também estrutura um pacto federativo nas esferas federal, estadual e municipal, privilegiando a construção de três instrumentos legais fundamentais para o processo: Fundo, Plano e Sistema, com metodologia de aplicação decenal.

O Plano Nacional de Cultura, publicado em 2 dezembro de 2010 pela Lei. 12.343, interferiu na dinâmica da gestão cultural em todo o país e, segundo relatórios do MinC, até 2017, quinze estados criaram suas leis de sistema de cultura, o que corresponde a 55% do total das unidades da Federação. Em relação aos municípios, foram identificadas mais de 600 leis de sistemas municipais de cultura. Destas, aproximadamente 300 inseriram suas leis de sistema na plataforma digital do SNC (MINC, 2018). Nenhuma das três cidades estudadas nesta pesquisa aderiu ao sistema, por motivos diversos, desde a ausência de pessoal para preparar a documentação exigida, até a falta de interesse da gestão pública.

O interior do estado de São Paulo apresenta realidades distintas, devido à diferenciação geográfica, cultural, social e econômica entre os municípios. Antes de aprofundar na problematização, vale destacar que, de acordo com as informações da pesquisa *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura: 2014* (IBGE, 2015), apenas três estados brasileiros tinham plano de cultura formalizado: Amazonas, Alagoas (o único regulamentado por instrumento legal) e Mato Grosso. Os demais estados declararam que seus planos estavam em elaboração em diversos estágios, sendo que Sergipe declarou que estava para ser sancionado.

A pesquisa apontou ainda que 5.260 (94,5%) municípios tinham alguma estrutura organizacional para a cultura. Já 308 (5,5%) não possuíam

---

4 Site oficial: <<http://portalsnc.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

nenhuma estrutura institucional para política cultural. Verificou-se quase a inexistência de planos municipais de cultura. “Apenas 5,9% dos municípios possuíam plano de cultura regulamentado por instrumento legal em 2014 e 2,5% afirmaram ter o plano sem regulamentação por instrumento legal. Outros 23,6% declararam que o plano está em elaboração” (IBGE, 2015).

A previsão de uma estrutura administrativa adequada para a gestão da cultura é partilhada na Constituição Federal e na Constituição Estadual, bem como nas leis orgânicas dos municípios do estado de São Paulo. A Constituição Federal contempla 61 menções à cultura entre seus 250 artigos, dentre os principais está o Capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto, na SEÇÃO II – Da Cultura, Art. 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (Emenda Constitucional nº 48/2005) brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988). Já a Constituição Estadual, de 5 de outubro de 1989, apresenta 21 menções à cultura entre seus 62 artigos. No capítulo que dispõe sobre Educação, Cultura, Esportes e Lazer, institui que é responsabilidade do poder público pesquisar, identificar, proteger e valorizar o patrimônio cultural paulista, através do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, Condephaat, bem como a criação e manutenção de fundos de cultura.

No estado, existe o Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, o ProAC. Esse programa oferece duas modalidades de incentivo, editais e ICMS, sendo que, segundo informações do site oficial, a primeira é para “investimentos do estado em projetos culturais através de concursos regulamentados na forma de editais” e a segunda ocorre “por meio de incentivos fiscais” a projetos que, após análise de comunicação da pasta, recebem “autorização para captar patrocínio junto a empresas que, depois, poderão descontar o valor deste investimento do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços devido”<sup>5</sup>.

Ao avaliar o marco regulatório, excluindo do foco de análise as leis de fomento e incentivo conhecidas (Lei Rouanet<sup>6</sup>, ProAC, entre outras), fica evidente a responsabilidade fundamental atribuída aos poderes federal e estadual no planejamento e execução de políticas públicas de cultura. No entanto, tanto o atual governo federal como o estadual parecem

<sup>5</sup> Ver mais em: <<http://www.proac.sp.gov.br/>>. Acesso em: 16 abr. 2019).

<sup>6</sup> Site oficial da Lei Rouanet: <<http://rouanet.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 16 abr. 2019).

ignorar substancialmente a responsabilidade jurídica e social referente, como atestam os recentes cortes anunciados nas diferentes instâncias que inviabilizam a continuidade de diversas políticas para o setor, já insuficientes (ESTADO, 2019).

Sendo assim, fica ainda mais evidente que assegurar a “constitucionalização da cultura” (BOTELHO, 2016, p. 273) efetivamente acontece, ou deveria acontecer, na municipalidade, já que “a evolução da vida cultural dos municípios ultrapassa a preocupação com a quantidade e os tipos de equipamentos existentes” apontados, por exemplo, na Pesquisa de Informações Básicas Municipais – Munic (IBGE, 2018).

Ao avaliarmos três municípios paulistas — Mogi das Cruzes, São Roque e São Luiz do Paraitinga — para elaboração de diagnósticos aprofundados, identificam-se tanto distinções, como número de habitantes, orçamentos públicos, regiões administrativas variadas, como similaridades em várias ausências do poder público.

#### **São Luiz do Paraitinga. Breve histórico**

A cidade de São Luiz do Paraitinga fica a 180 quilômetros da capital e entre as cidades de Taubaté e Ubatuba, com acesso principal pela Rodovia Oswaldo Cruz. O município tem extensão territorial vasta, com cerca de 600 km<sup>2</sup>, boa parte da área rural integra a unidade de preservação ambiental do Parque Estadual da Serra do Mar e faz divisa com seis cidades: Lagoinha, Cunha, Taubaté, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Ubatuba, além do distrito de Catuçaba.

Segundo o censo do IBGE de 2010<sup>7</sup>, a população local é de 10.397 habitantes, e dentre eles há centenas de artistas atuantes nas mais variadas linguagens, principalmente na música. Um dos ilustres luizenses foi Elpídio dos Santos, compositor oficial das canções que abrilhantavam os filmes de Amácio Mazzaroppi. Além disso, o calendário festivo da cidade é um dos mais expressivos da região do Vale do Paraíba, cuja programação ocorre em todos os meses do ano, que vão de festas religiosas a profanas, sendo as mais conhecidas a Festa do Divino Espírito Santo e o Carnaval de Marchinhas luizenses, precedido de festival.

O município completou, em 2019, 250 anos de existência e, devido a uma grande enchente que devastou boa parte do casario no início de 2010, teve todo seu centro histórico tombado como patrimônio cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. O

---

<sup>7</sup> Ver mais em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-luiz-do-paraitinga>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

conjunto arquitetônico é formado por mais de 450 imóveis e, desde 2002, a cidade ostenta o título de Estância Turística e atrai milhares de visitantes durante o ano para apreciar sua paisagem, a riqueza natural e sua cultura.

Mesmo com um cenário tão produtivo, no que se refere à diversidade de manifestações artísticas encontradas na cidade, não há políticas culturais que incentivem a criação, manutenção e difusão dessas expressões para além de suas fronteiras, visto que o orçamento esvai-se facilmente por conta dos gastos com os eventos promovidos pela municipalidade, ou seja, o poder público encontra dificuldades econômicas, de pessoal — e tantas outras — para elaboração de planejamentos e ações para a área.

### **Dotação orçamentária**

A pasta está subordinada à Secretaria de Planejamento, no que se refere aos aportes financeiros destinados anualmente, via LOA (Lei Orçamentária Anual), contabilizando um repasse de R\$ 920 mil para 2019, segundo dados informados pelo responsável pela área, o que representa cerca de 2% do orçamento total da Prefeitura. Com relação à autonomia nas decisões, o setor conta com liberdade de escolha das programações previstas, sendo reportado ao(a) titular do cargo de prefeito(a) somente quando há necessidade de alterações significativas nestes ou das propostas externas de eventos. Ainda segundo informações passadas pela Diretoria de Cultura, a verba citada acima é destinada a custear o calendário festivo anual da cidade, que segundo dados do site oficial, conta com 31 eventos apoiados pelo poder público e outros 12 cuja realização exige investimentos exclusivos da pasta. Além disso, a pasta também é responsável por cobrir todos os gastos gerados pelo setor, incluindo salário do diretor, gastos com água, luz, telefone e manutenção de três prédios históricos vinculados ao departamento, sendo eles: Biblioteca Municipal, Casa Dr. Oswaldo Cruz e Centro Turístico e Cultural Nelsinho Rodrigues (no qual uma sala é o escritório de trabalho da Diretoria e outros espaços são ocupados por atividades culturais e/ou projetos apoiados pela área). Ainda dentro desse montante, são subsidiadas a Corporação Musical São Luiz de Tolosa e a Fanfarra Monsenhor Ignácio Gióia, duas instituições locais que promovem a formação musical de crianças e jovens e desempenham um papel social importante para a comunidade local.

Visto que é nítida a necessidade de mais recursos para a área, para além do fato de a cidade despertar interesse turístico, a diretoria alega buscar frequentemente parcerias e apoiadores, em especial para alguns eventos, a fim de diminuir os altos gastos que consomem boa parte do orçamento e implicam remanejamentos de verbas no decorrer do ano.



### **Equipe gestora**

O município possui em seu quadro de funcionários ativos 535 servidores, sendo que 30 estão em cargos comissionados — e apenas um deles é destinado à atuação direta no campo da cultura: Diretor de Cultura. O setor é responsável por administrar o funcionamento de outros espaços públicos, para os quais são alocados funcionários eventuais, ou seja, a rotatividade de pessoal é grande, dificultando assim o desenvolvimento de um trabalho capacitado para atender ao público, principalmente nos pontos turísticos abertos à visitação nos fins de semana.

Com recursos e equipe escassos, a cidade, detentora do título de Estância Turística, tem inúmeras dificuldades financeiras, estruturais e de pessoal para manutenção de um calendário festivo, buscando fontes alternativas de arrecadação para minimizar o impacto deste aporte custoso, tais como: liberação de espaços públicos para comercialização de bebidas e alimentos, abertura de estacionamentos, bem como cobranças de taxas como as de Zona Azul e de preservação ambiental (aplicadas no período do Carnaval), visando assim aumentar a arrecadação da Prefeitura. Essas verbas, quando revertidas para a área da cultura, contribuem significativamente, como no caso do Carnaval de 2018, que foi custeado 50% com esses recursos. Entretanto, por conta de tantas demandas e assuntos direcionados a apenas um funcionário, nitidamente, a pasta encontra-se em situação de incapacidade para elaboração de políticas públicas no campo da cultura, já que a atenção do responsável pela área está voltada, basicamente, para viabilização de eventos.

### **Marcos legais**

A lei orgânica do município, de 8 de maio de 1990, data em que a cidade completava 221 anos, dedica à Cultura o artigo nº 28 e cita, logo no primeiro parágrafo, a importância das expressões artísticas para construção de uma identidade local, bem como menciona uma “política municipal de cultura”, cujo objetivo é a “valorização do patrimônio cultural, artístico e histórico do município”. Enumera, inclusive, dezesseis diretrizes dessa política, dentre elas consta o item VIII: “criar instrumentos normativos e mecanismos destinados ao financiamento e ao fomento da cultura”. Porém, a Diretoria de Cultura até hoje não foi capaz de elaborar editais ou outros tipos de incentivos para iniciativas de artistas locais, os quais recorrem, com frequência, a políticas de fomento estaduais ou nacionais. No mesmo sentido, o Plano Diretor do município, de 7 de janeiro de 2010, também propõe, no capítulo II, a “criação de uma política de incentivos à

preservação do patrimônio histórico e cultural” e, no artigo 174, inciso V, indica a “adoção de incentivos fiscais que motivem empresas privadas locais a investirem na produção cultural e artística” (S. LUIZ DO PARAITINGA, 2010).

### **Participação popular**

A diversidade de linguagens artísticas nas quais atuam os munícipes é imensa, entretanto, a articulação entre os campos e com o poder público encontra dificuldades de comunicação e operacionais, dado o distanciamento que a ausência de mecanismos ativos de diálogo pode ocasionar. Tanto o Plano Diretor quanto a Lei Orgânica, apesar de desatualizados, recomendam a formação de conselhos municipais, todos de caráter consultivo, e dentre eles está o “da Cultura” e o “de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Arquitetônico”, bem como o de “Turismo”, o único ativo em 2019. A atuação de um conselho criado logo após a enchente que assolou a cidade em 2010, o de “Patrimônio Cultural”, foi bastante ativa no momento posterior ao desastre, visto que o foco era a reconstrução do patrimônio material da cidade. Esse conselho acabou sendo desarticulado após esse período e esporadicamente há tentativas para articulação dos conselhos previstos em lei, a exemplo do Conselho Municipal de Turismo, que reúne membros da associação comercial da cidade, representantes do poder público e da sociedade civil.

Compreendendo a importância da atuação efetiva dos artistas, coletivos e grupos locais nos debates, a Diretoria de Cultura pretende criar o Conselho Municipal de Cultura, visando impulsionar um processo participativo, inclusive, de um Plano Municipal de Cultura. Segundo informações do setor, além da construção coletiva desse documento, o conselho estaria incumbido de assegurar que as ações previstas no plano fossem cumpridas, independentemente do cenário político, colaborando para que houvesse continuidade nos processos e projetos e para que fossem respeitadas as prioridades estabelecidas pelos envolvidos<sup>8</sup>. Entretanto, apesar dessa proposta dialogar com antigas orientações federais e ter um caráter mais amplo, por unir patrimônio material e imaterial em um só conselho, a gestão tem encontrado resistência por parte da Câmara Municipal, pois os vereadores discordam da necessidade de ser deliberativo.

---

8 Ver blog do Conselho Municipal de Cultura: <conselhomunicipaldeculturasr.blogspot.com>. Acesso em: 19 abr. 2019.

### **São Roque. Breve histórico**

A cidade de São Roque está localizada a 60 km da capital paulista, com acesso pelas Rodovias Castelo Branco e Raposo Tavares, sendo que o tempo médio de percurso de São Paulo é de uma hora. Limita com os municípios de Vargem Grande Paulista, Itapevi, Ibiúna, Mairinque, Araçariguama, Itu e pertence à Região Administrativa de Sorocaba. Conforme dados do Seade, em 2015, a população era de aproximadamente 82.528 habitantes.

O município conta com o título de Estância Turística desde 1990 e tem como principal apelo a produção vitivinícola e de alcachofras, baluartes da iniciativa privada local. A cidade conta apenas com um único equipamento permanente de cultura em funcionamento, o Centro Educacional, Cultural e Turístico – CECT Brasital, uma antiga tecelagem que abriga a Biblioteca Municipal.

A Lei Orgânica Municipal, Lei Ordinária nº 1.801, de 5 de abril de 1990, apresenta vinte e cinco menções para a palavra “Cultura” em seus 328 artigos. No Art. 9º, inciso V, aponta a necessidade de “proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação e à ciência”. Na Seção II, referente à Cultura e Patrimônio Histórico, o Art. 230 declara: “o Município garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão de suas manifestações” (SÃO ROQUE, 1990).

### **Dotação orçamentária**

Até 2016, a dotação orçamentária da Cultura estava vinculada ao Departamento de Turismo, Desenvolvimento Econômico, Turismo e Lazer. A verba destinada para a Cultura nunca chegou a 1% do orçamento, na última década. Nesse período, o governo local alternou entre os partidos PSDB e PMDB.

Em 2017, a Lei Orçamentária Anual (LOA) previu orçamento de R\$ 2.438.232,00, no entanto liquidou apenas R\$ 614.896,78, incluindo despesas com pessoal e prédios próprios, como o CECT Brasital. Ao avaliar a LOA dos últimos cinco anos é flagrante o contingenciamento da verba da Cultura. O poder público congela os investimentos previstos durante o ano e faz remanejamentos ao final, para outras diversas áreas da administração.

Em 2017, a nova gestão readequou a estrutura administrativa e criou o Departamento de Educação e Cultura. Em 2019, a Prefeitura investiu

apenas R\$ 52.556,63, segundo dados coletados no portal de Serviço de Informação ao Cidadão – E-SIC.

Em 2018, a dotação liquidada para o setor na cidade de São Roque não chegou a R\$ 98 mil cerca de 0,4% do orçamento do município. Em 2019, até o mês de abril, foram empenhados aproximadamente R\$ 160 mil. O aumento da verba deve-se à realização do Carnaval, com a subvenção para as escolas de samba e a demanda de estrutura para a realização dos desfiles. Avaliando os dados disponibilizados e as leis orçamentárias, verifica-se uma queda acentuada dos investimentos no setor ao longo dos últimos anos.

### **Equipe gestora**

A Prefeitura está organizada de forma tradicional e hierárquica, tendo o prefeito como principal autoridade executiva, a Câmara Municipal com quinze vereadores e os demais órgãos municipais divididos em departamentos. O atual Departamento de Educação e Cultura contempla a Divisão de Cultura, que conta com a equipe abaixo:

- Diretor de Cultura;
- Chefe de Divisão;
- Chefe de Eventos;
- Chefe de Serviços Técnicos, com um funcionário subordinado no setor de eventos e um na administração;
- Brinquedoteca: dois funcionários.
- Manutenção: chefe, oito vigias, duas pessoas no setor de limpeza, duas na jardinagem e uma na manutenção.

A composição do quadro de funcionários não atende minimamente à demanda do setor. Nos últimos dez anos, todos os dirigentes que passaram pela pasta da Cultura, como o atual Diretor do Departamento, não possuíam formação específica na área, segundo registros do Conselho Municipal de Cultura. A maioria do quadro de funcionários não tem qualquer relação com a área. Deste modo, a ação cultural é prejudicada, pois não há condições mínimas para planejamento. Os governos municipais do período focaram em atender apenas os eventos sazonais do Executivo e da Igreja Católica, além dos rodeios quando ainda não havia legislação proibindo a prática na cidade.

O Conselho Municipal de Cultura estimulou então a criação de uma comissão para pensar um modelo de ações formativas para a cidade. Criada através de portaria do prefeito, após dois meses de trabalho, a comissão conseguiu viabilizar uma parceria com a Universidade Estadual de São Paulo (Unesp), com a participação de alunos como bolsistas para realizar um projeto de iniciação em diversos segmentos artísticos, para diferentes públicos. Com o valor estimado em R\$ 600 mil, a previsão era atender mais de mil pessoas em um ano. A Prefeitura local rejeitou a proposta e cancelou os diálogos alegando falta de verba, sequer abriu possibilidade de negociar o valor e readequar o projeto com a entidade.

O relato acima deixa claro que não há qualquer empenho da administração municipal para encontrar outras possibilidades de viabilizar a ação cultura na cidade. Todo o aparato turístico é voltado para equipamentos da iniciativa privada. O centro histórico da cidade, os pontos turísticos públicos, não contam com investimento.

### **Marcos legais**

Devido ao trabalho realizado no Fórum Permanente de Cultura, após anos de diálogo, o poder público cria o Conselho Municipal de Cultura, através da Lei nº 3.541, de 8 de dezembro de 2010, que teve seu regimento interno aprovado apenas após dois anos de intensa mobilização dos envolvidos, através do Decreto 7.372 de 2012. O conselho é deliberativo, consultivo, normativo e fiscalizador, constituído por nove membros, sendo dois representantes do Poder Executivo, um representante do Poder Legislativo e seis representantes da sociedade civil, indicados e eleitos pelo Fórum Permanente de Cultura. O mandato é de dois anos, permitida a recondução. As reuniões do Conselho são realizadas uma vez ao mês.

Em 2013, o Conselho de Cultura articulou o envio ao governo federal dos documentos que selaram o acordo de cooperação para fazer parte do Sistema Nacional de Cultura. Nesse mesmo ano iniciou-se o cadastramento de artistas, produtores, instituições e comunidade tradicionais com o objetivo de mapear a produção cultural na cidade e os atores envolvidos no processo e, ainda em 2013, devido ao trabalho conjunto e articulado entre o Fórum Permanente de Cultura e o Conselho Municipal de Cultura, foi criado o Fundo Municipal de Cultura, através da Lei 4.084 de 14 de outubro, e no ano seguinte houve o lançamento do primeiro edital, no formato de chamamento aberto, para incentivar ações de artistas, pesquisadores e produtores da cidade.

## Participação popular

A cidade não contava com nenhum dispositivo legal regulamentado para a execução de Políticas Públicas de Cultura até 2012. Na década de 1980, havia um Conselho Municipal de Cultura formado por notáveis personalidades locais, que se reuniram cerca de três ocasiões em mais de uma década de funcionamento. A única ação de fomento realizada anualmente, desde o final do século XX, é a subvenção anual para as escolas de samba do município, que recebem cerca de R\$ 15 mil cada uma, para manter as ações e realizar o desfile de Carnaval.

Em 2005, um grupo organizado informalmente que se denominava “Adega Cultural” cria o I Fórum Cultural de São Roque. Na ocasião, estiveram presentes pesquisadores e representantes de diversas áreas, como membros da Academia Brasileira de Arte, Cultura e História (Abach) e o então Secretário de Identidade e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, Sérgio Mamberti. O evento contou com a participação de 250 pessoas e com a presença dos gestores locais. Após a realização do encontro, cerca de dez pessoas mantiveram-se mobilizadas para criar um espaço de discussão e proposição com o poder público. Em 2007, após inúmeras investidas, o grupo consegue sensibilizar o poder público para criar o Fórum Permanente de Cultura.

Durante o processo, foram estabelecidas estratégias para potencializar a articulação e mobilização dos participantes, como:

- Local de fácil acesso, escolhido para as reuniões: Centro Cultural, Educacional e Turístico Brasital – CECT Brasital, localizado ao lado da rodoviária e do terminal de ônibus municipal;

- Permanência: as reuniões eram realizadas uma vez ao mês, às 19h, no mesmo dia da semana;

- Participação dos gestores: durante o processo de articulação, foi solicitado ao poder público a presença do Diretor de Cultura e de vereadores em todas as reuniões;

- Articulação: para as reuniões eram convocados, informalmente, representantes dos segmentos artísticos presentes na cidade.

- Ação Educativa: nos encontros, regularmente eram convidados profissionais da cultura e gestores de outras localidades para compartilhar experiências e referências de ação prática;

- Ação Propositiva: as reuniões sempre tiveram como meta a proposição de ações para o poder público, levando sugestões como a realização de Conferências Municipais de Cultura com participação efetiva dos atores locais, criação do Conselho Municipal de Cultura, criação do Fundo Municipal de Cultura, do Plano Municipal de Cultura, entre outras ações;

### **Mogi das Cruzes. Breve histórico**

O município de Mogi das Cruzes surgiu como um povoado em 1560, e foi elevado à categoria de “Vila”, com o nome Vila de Sant’Ana de Mogi Mirim, em 1º de setembro de 1611. Localiza-se a 50 km da cidade de São Paulo, na região do Alto Tietê. Apresenta localização privilegiada entre o litoral e a capital do estado de São Paulo, sendo interligada com as rodovias Dutra e Ayrton Senna. Possui fácil acesso ao Aeroporto Internacional de Guarulhos e conta com as estações de trens da CPTM, que ampliam a mobilidade propiciando fácil deslocamento a São Paulo, ABC Paulista e outras cidades da região do Alto Tietê.

A população, segundo a última atualização do IBGE de 2017, é de 430.901 habitantes.

Sua extensão territorial é 713,291 km<sup>2</sup>, sendo a segunda maior cidade em extensão territorial da Região Metropolitana de São Paulo, e a segunda maior reserva de Mata Atlântica do estado está situada em área de preservação ambiental do município. Sua exuberante Mata Atlântica está presente nas serras do Itapety e do Mar, ao longo do Rio Tietê.

Desde 2017, a cidade detém o reconhecimento de Município de Interesse Turístico, captando anualmente cerca de R\$ 600 mil em investimentos de infraestrutura turística, e figura como a única cidade da Região do Alto Tietê com classificação B no Mapa do Turismo Brasileiro, que pontua, dentre outros aspectos, a cadeia hoteleira do município e estrutura de recepção.

O município conta com museus, teatros, centros culturais e grupos folclóricos voltados para a promoção de ações que valorizam a cultura e as tradições populares. O evento cultural mais popular que reúne o folclore e a religião de Mogi das Cruzes é a Festa do Divino Espírito Santo, com mais de 400 anos de tradição. Com uma grande comunidade de japoneses e seus descendentes, a tradição do Festival de Outono, ou Akimatsuri, se tornou tradicional no mês de abril no calendário de eventos do município.

### **Dotação orçamentária**

Se um orçamento municipal é sempre uma corrida de obstáculos, no caso das dotações para a cultura as dificuldades são sempre maiores, na medida em que o ano passa e o governo sempre vem com o remanejamento ou o chamado contingenciamento dos recursos para chegar até o final do ano com o caixa em dia.

A média de orçamento da Secretaria Municipal de Cultura de Mogi das Cruzes é de menos de 0,5% em relação ao montante total. Há dificuldades

para manter as despesas de pessoal, custeio de contratos operacionais e da programação, além de obras e novos projetos que aguardam um aceno político ou patrocínios. Ao analisar a série histórica (2010 a 2019) da execução orçamentária, percebemos o quanto é conservador o montante destinado para a Secretaria Municipal de Cultura<sup>9</sup>:

Ano	R\$	% Empenhada	% Ref. ao Orç. Municipal
2010	R\$ 6.110.000,00	84%	0,69%
2011	R\$ 5.428.000,00	107%	0,64%
2012	R\$ 6.215.000,00	98%	0,51%
2013	R\$ 5.735.500,00	87%	0,36%
2014	R\$ 5.565.420,00	107%	0,38%
2015	R\$ 8.021.000,00	97%	0,53%
2016	R\$ 8.254.225,00	87%	0,58%
2017	R\$ 8.776.160,00	55%	0,42%
2018	R\$ 7.301.000,00	84%	0,40%
2019	R\$ 7.164.000,00	96%	0,42%

#### Equipe gestora

Mogi das Cruzes organiza sua gestão como a maioria das cidades brasileiras, de forma tradicional e hierárquica, sendo o prefeito a principal autoridade executiva, e dividida em diversas secretarias e coordenadorias. A pasta da Cultura englobou recentemente o setor de Turismo, sendo denominada Secretaria de Cultura e Turismo.

Seu quadro tem cerca de 35 técnicos com diversas formações, que nem sempre são ligadas a gestões culturais, se faz necessária uma reorganização administrativa e a institucionalização da estrutura da Secretaria de Cultura para corresponder a políticas existentes. A Secretaria de Cultura mantém um cadastro permanente de artistas e, segundo dados de 2018, foram cadastrados 1.740 em 99 categorias assim distribuídas:

- Literatura: 7 categorias / 62 cadastrados;
- Teatro: 14 categorias / 203 cadastrados;
- Música: 18 categorias / 573 cadastrados;
- Circo: 7 categorias / 34 cadastrados;

9 Mais informações: <[http://www2.cultura.pmmc.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2821&Itemid=235](http://www2.cultura.pmmc.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2821&Itemid=235)>. Acesso em: 19 abr. de 2019.



- Dança: 8 categorias / 92 cadastrados;
- Artes Plásticas e Visuais: 7 categorias / 188 cadastrados;
- Audiovisual: 8 categorias / 74 cadastrados;
- Cultura Popular: 12 categorias / 158 cadastrados;
- Hip Hop: 5 categorias / 106 cadastrados;
- Oficineiros/Orientadores: 13 categorias / 250 cadastrados.

Atualmente a Secretaria de Cultura e Turismo gerencia diretamente vinte equipamentos culturais, nove equipamentos em interface com outras Secretarias Municipais, além de ações em espaços privados conhecidos como territórios culturais.

### **Marcos legais**

A Prefeitura de Mogi das Cruzes, por meio da Secretaria de Cultura e Turismo, assegurando o fortalecimento de políticas públicas para o desenvolvimento do pensamento crítico e criativo, criou leis e decretos que propiciam a permanência e a continuidade das ações, como a Lei de Incentivo Fiscal (LIC), o Programa de Fomento (Profac), o Sistema Municipal de Cultura, o Sistema Municipal de Museus etc.

- Lei de Incentivo Fiscal para Projetos Culturais - Lei no 6.959/2014.

Após pesquisa realizada em mais de dez municípios onde já existia este tipo de lei, a Secretaria Municipal de Cultura, elaborou e sugeriu uma versão atualizada da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Mogi das Cruzes. Criada oficialmente em 2014 e regulamentada em 2015, desde a sua implantação tem dado oportunidade a pessoas físicas e jurídicas destinarem parte dos impostos que pagariam ao município para o custeio de projetos culturais (MOGI DAS CRUZES, 2014).

- Lei de Incentivo à Cultura

Mogi das Cruzes aprovou em 2014 a Lei de Incentivo à Cultura (6.959/14) para ampliar o panorama cultural nos diversos segmentos artísticos, levando arte para a cidade inteira.

- Programa de Fomento à Arte e Cultura de Mogi das Cruzes, Profac

O Profac (MOGI DAS CRUZES, 2017) é um programa arrojado de incentivos à Arte e Cultura que poucas cidades têm desenvolvido. As verbas destinadas ao desenvolvimento do Profac estão sendo ampliadas desde o seu lançamento: R\$ 190 mil em 2017, R\$ 200 mil em 2018 e R\$ 260 mil em 2019. Segundo matéria do jornal *O Diário de Mogi* de 2 de março de 2019, os Projetos Culturais de 2019 receberam o aporte de R\$ 260 mil pelos editais do Programa de Fomento à Arte e Cultura, e deverão ser selecionados 20 projetos de sete segmentos artísticos (PROJETOS, 2019).

- Plano Municipal de Cultura – 2019/2029<sup>10</sup> Levantamento de dados do Município

Em 2019 foram iniciadas as discussões do Plano Municipal de Cultura com um extenso calendário de reuniões em diversas partes da cidade, para isso foi realizado pela Secretaria de Cultura um Diagnóstico para servir de base nestas reuniões.

### **Participação popular**

Em 2013, foi criado o Programa Diálogo Aberto<sup>11</sup> pela Secretaria de Cultura, que permitiu o desenvolvimento de vários eventos, tais como fóruns, seminários e conferências, viabilizando o diálogo com a classe artística de forma contínua e democrática para a construção da gestão de Políticas Públicas para a área cultural do Município. Conforme levantamento realizado em 18 de fevereiro de 2019, esses encontros resultaram na participação de mais de 15 mil pessoas<sup>12</sup>.

Outro importante exemplo de participação ativa da população em causas do campo da cultura é a chegada do Sesc Mogi das Cruzes, um desejo antigo dos moradores, sendo um dos maiores entusiastas o ex-presidente do sindicato do comércio, Airton Nogueira, falecido em 2017, responsável pela articulação da instituição com o poder público. Atualmente, as três principais entidades ligadas ao comércio de Mogi das Cruzes, a atual gestão da Prefeitura municipal, artistas da região, grupos organizados e a população em geral seguem em diálogo constante para viabilização do projeto.

---

10 Ver mais em: <<https://bit.ly/2JsmJpo>>. Acesso em: 1 maio 2019.

11 Ver mais em: <<https://bit.ly/3op8noC>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

12 Georreferenciamento de todas as ações realizadas pelo Programa Diálogo Aberto: <<https://bit.ly/3lyPYni>>. Acesso em: 21 abr. de 2019.

## Conclusão

O processo de criação do Sistema Nacional de Cultura alterou substancialmente a dinâmica da gestão em todo o país, com destaque para a criação de instâncias de participação social e a construção de mecanismos de planejamento de longo prazo. No entanto, ao avaliar o diagnóstico das três cidades, verifica-se que o SNC não propiciou uma mudança de paradigma no interior do estado de São Paulo, devido a uma série de questões. A falta de capacitação prévia dos gestores e da sociedade civil no processo, as alternâncias constantes na gestão do Ministério da Cultura, desde a primeira gestão do governo Dilma (2011–2014) e a ausência de repasses constantes fundo a fundo contribuíram sobremaneira para enfraquecer a pauta nos estados e municípios, tornando o SNC inviável e frágil.

Ao avaliar o histórico das três cidades, fica evidente que a gestão pública da cultura está longe de contemplar as exigências previstas nos marcos legais municipais, estaduais e federais. Mesmo tratando-se de cidades de diferente porte, há uma interseção no modelo de estrutura administrativa e institucionalidade, como a gestão da pasta junto ao Turismo ou à Educação, capital político irrisório nas esferas de deliberação do governo local, ausência de parcerias estratégicas para fomento e difusão cultural, insuficiência de cargos e funções administrativas, entre outros pontos.

O estímulo para a participação social também é preocupante. A criação de estruturas para a participação social sequer foi implementada em São Luiz do Paraitinga. Em São Roque, devido à militância de representantes da sociedade civil, o processo de implantação do Sistema Municipal de Cultura contou com forte engajamento da comunidade artística local, no entanto, o movimento foi desarticulado com a mera alternância de poder na gestão municipal. A cidade de Mogi das Cruzes desenvolveu instrumentos de participação, como o Conselho Municipal de Políticas Culturais, e mantém um processo de construção do Plano Municipal de Cultura.

Outro ponto em destaque é o orçamento específico para o setor. Nos últimos anos, a cidade de São Roque apresenta uma queda abrupta nos investimentos, enquanto São Luiz do Paraitinga e Mogi das Cruzes apresentam uma verba crescente. O orçamento do setor acaba por atender apenas à demanda do calendário de eventos festivos e sazonais que sangram quase a totalidade da verba anual. Não há razoabilidade de investimentos em processos e programas de médio e longo prazo, como preservação e memória, políticas para o campo da cultura etc.

A falta de gestores e equipes devidamente capacitadas e com formação específica inviabiliza a competência nas ações culturais. Uma equipe de gestores especializados na área possibilitaria encontrar caminhos e soluções

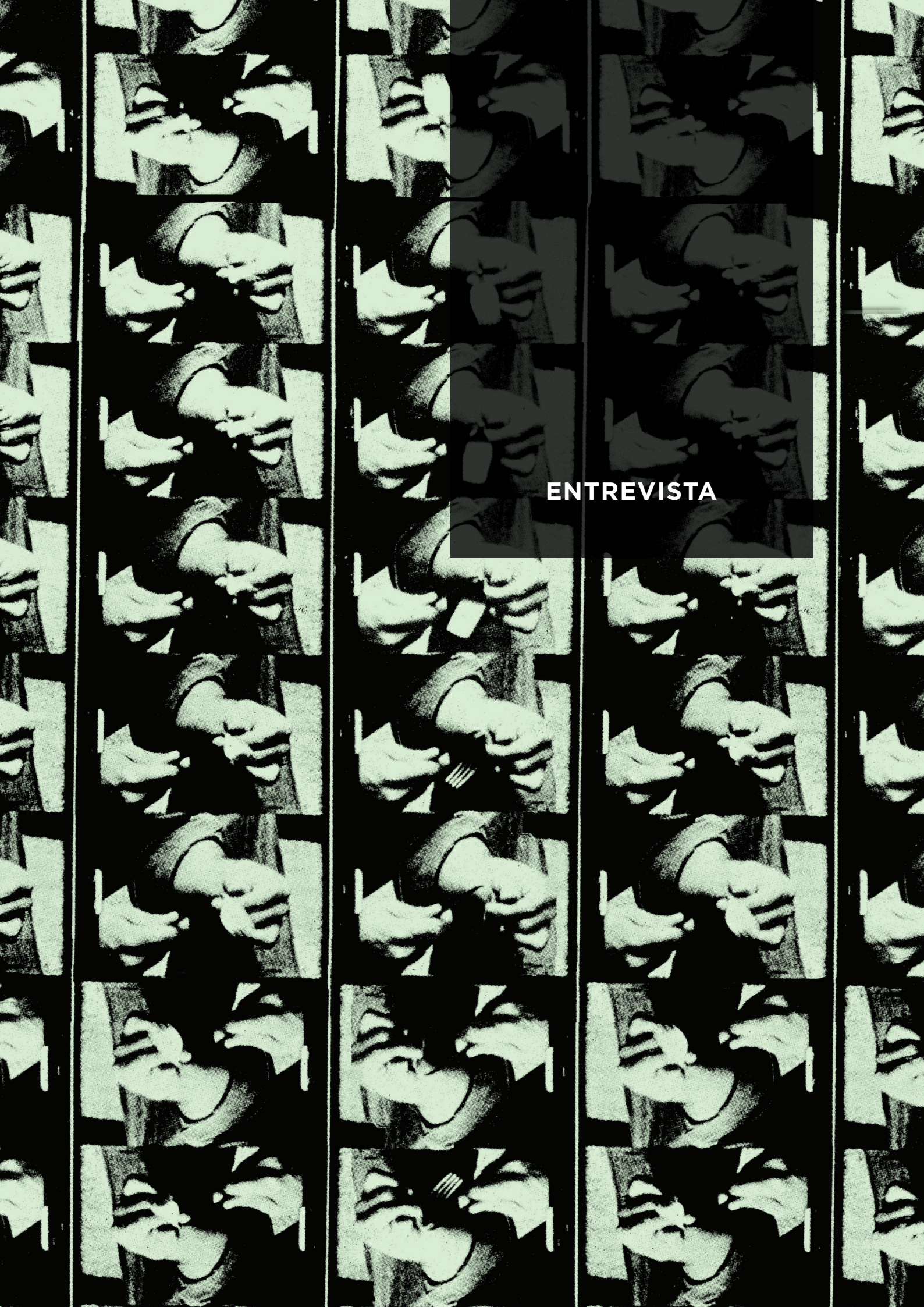
para intervir na construção de uma programação cultural permanente e descentralizada, na criação de parcerias dentro e fora do município para viabilizar ações formativas e apresentações, no fortalecimento da participação social, na construção de curadoria e estratégias de mediação, no fortalecimento das relações institucionais, na construção de um modelo que privilegie outros arranjos para a economia da cultura das comunidades, para a economia solidária, o turismo, entre outras inúmeras ações.

O modelo de gestão vigente continua contingenciando e concentrando os recursos, ignora radicalmente os marcos legais, o pacto federativo, bem como a potência cultural do interior do estado de São Paulo, sempre à margem do que sobra da capital, quando sobra.

## REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil* [2016]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em 19 de abril de 2019.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- ESTADO de São Paulo reduz verba da Cultura há dez anos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/36DmOPw>>. Acesso em: 17 abr. 2019.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3g9Lqmj>>. Acesso em: 2 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC (2001–2015)*. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/36C6Jtu>>. Acesso em: 19 abril 2019.
- MINC – Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura – PNC*. Diretrizes Gerais. Brasília – DF, 2008. Disponível em: <[www.cultura.gov.br/pnc](http://www.cultura.gov.br/pnc)>. Acesso em: 7 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Relatório 2017 de Acompanhamento das Metas do Plano Nacional de Cultura*. 1. ed. Brasília: MinC, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/37zozwv>>. Acesso em: 30 mar. 2019.
- MOGI DAS CRUZES. *Lei de Incentivo Fiscal para Projetos Culturais (LIC) – Lei n. 6.959/2014*. Mogi das Cruzes: Câmara Municipal, 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.pmmc.com.br/lic>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

- MOGI DAS CRUZES. *Lei Orgânica do Município de Mogi das Cruzes* [1990]. Atualizada até a Emenda n. 02/2015. Mogi das Cruzes: Câmara Municipal, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/39CuROF>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Programa de Fomento à Arte e Cultura de Mogi das Cruzes* – Profac. Mogi das Cruzes: Câmara Municipal, 2017. Disponível em: <[www.cultura.pmmc.com.br/profac](http://www.cultura.pmmc.com.br/profac)>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Plano diretor vigente*. Mogi das Cruzes: Câmara Municipal, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/39CGMMt>>. Acesso em: 31 dez. de 2019.
- PROJETOS culturais receberão R\$ 260 mil. *O diário de Mogi*, Mogi das Cruzes 2 mar. 2019. Disponível em: <<https://odiariodemogi.net.br/projetos-culturais-receberao-r-260-mil/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- RUBIM, Antonio A. Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas Culturais*. Salvador: Edufba, 2012.
- SÃO LUIZ DO PARAÍTINGA. *Lei Orgânica do Município*. S. Luiz do Paraitinga: Câmara Municipal, 1990. Disponível em <<https://bit.ly/2VBMm9u>>. Acesso em: 11 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Lei complementar n. 1.347*, de 7 de janeiro de 2010. “Dispõe sobre Plano Diretor Participativo...”. S. Luiz do Paraitinga: Câmara Municipal, SP, 2010. Disponível em: <[https://ecrie.com.br/sistema/conteudos/arquivo/arquivo\\_0\\_14052019175340.pdf](https://ecrie.com.br/sistema/conteudos/arquivo/arquivo_0_14052019175340.pdf)>. Acesso em: 5 abr. 2019.
- SÃO PAULO. Constituição Estadual de São Paulo (1989). São Paulo: Assembleia Legislativa, 1989. Disponível em <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/constituicao/1989/compilacaoconstituicao-05.10.1989.html>>. Acesso em: 4 de abr. 2019.
- SÃO ROQUE. *Lei Orgânica do Município de São Roque-SP* – Lei Ordinária n. 1.801, de 5 de abril de 1990. São Roque: Câmara Municipal, 1990. Disponível em <<https://leismunicipais.com.br/lei-organica-sao-roque-sp>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Plano Municipal de Cultura de São Roque* – Lei Ordinária n. 4.569/2016. São Roque: Câmara Municipal, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2JqRA5L>> Acesso em: 19 abr. 2019.
- SEADE – Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br>>. Acesso em: 6 de abr. 2019.
- UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. “Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural”. Nova York: Unesco, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/33K9wir>>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- \_\_\_\_\_. “Cultura e desenvolvimento no Brasil”. Brasília: Unesco, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3g7VjAN>> . Acesso em: 23 mar. 2019.



ENTREVISTA

## ENTREVISTA COM RODRIGO CIRÍACO

---

**CPF:** Para começar, conte um pouco da sua trajetória.

**Rodrigo:** Tenho 39 anos, sou formado em História. Lecionei na rede pública de ensino de São Paulo durante quinze anos, a maior parte deles na rede estadual, mas também cinco anos na rede municipal. A maior parte do tempo, como professor de história, mas durante dez anos também desenvolvi um projeto de literatura e poesia através da utilização de saraus. Esse projeto surgiu em 2006, mesmo ano em que passo a frequentar um sarau, até então eram poucos os saraus que existiam. Em 2006 eram três: o sarau da Cooperifa, o sarau do Binho e o Pávio da Cultura. Os três nos moldes que a gente fala de sarau hoje, com uma linguagem predominantemente periférica, que a gente chama de quilombos urbanos da cultura, porque tem essa quebra da visão clássica do sarau, da pomposidade, da cerimônia. Então é onde a gente pega essa poesia, pega essa literatura e traz para o peito, para o corpo, para a boca do povo.

A referência que eu tive de sarau foi essa, e a ideia de fazer esses saraus em espaços educativos, e a partir daí que surgiu tanto o educador, mediador de leitura, quanto o escritor. Eu não sei onde começa um e onde termina o outro. Para mim, as duas coisas estão intimamente ligadas. Não dá para separar.

**CPF:** Como é ser escritor de periferia? Como o sarau também reverbera nisso e o que significa para você essa literatura que a gente convencionou agora chamar de literatura marginal, que também é um conceito que fica à margem na academia?

**Rodrigo:** Acho que a gente não escolhe ser um escritor da periferia, é colocado nesse lugar. Tem uma relação histórica, social, econômica, editorial, o mercado editorial sempre foi um mercado fechado, pequeno. Se a gente for ver os padrões de consumo de livros, um autor bem-sucedido é um autor que vende 3 mil, 4 mil exemplares em um país que tem 220 milhões de habitantes. É um número ridículo, irrisório.

Talvez pela nossa relação de ser um país que teve um processo educacional e de democratização da educação tardio, até hoje na escola pública a gente tem a universalização do ensino, mas com uma qualidade bem aquém do que gostaríamos. E se for falar da mediação do leitor, da formação do leitor na escola, aí a gente está a anos-luz, porque, mal e mal, muitas vezes a gente deixa escapar trinta ou quarenta por cento dos nossos estudantes como analfabetos funcionais.

Quando me vejo como um escritor da periferia é isso, é alguém que foge dessa curva, mesmo da curva da minha família. Sou a primeira pessoa da minha família a fazer um curso superior. Eu não tinha livros dentro de casa. Meus pais, meus irmãos, não concluíram o antigo segundo grau, mas não sei por que desde pequeno eu sempre gostei muito de ler. Eu não sei o porquê. Nem meus pais sabem. A única coisa que eles sabem é que, assim..., é sempre aquela coisa da família, de acreditar que a educação é importante, a educação transforma, então tudo que eu pedia para ler eles se viraram para me dar. Então eu queria ler gibis da Turma da Mônica, eles me ajudavam a comprar. Depois da adolescência, queria ler gibis da Marvel, eles compravam. Eu precisava de um livro, eles corriam atrás... Então esse foi um incentivo que eu tinha, mas fora isso não era uma família letrada. Eu também gostava muito de escrever, mas não sabia por onde nem como, até porque, para mim, quando eu tinha uns 20 e poucos anos, os autores estavam todos mortos, enterrados, ou emoldurados em uma foto P&B de terno e gravata dentro da biblioteca.

Para mim, não existiam autores vivos. É uma coisa muito maluca, não é? Quando eu vou trabalhar na Fundação Travessia, no ano de 2005, como educador de rua, e aí conheço a poeta Dinha, para mim já foi um acontecimento conhecer uma poeta da minha idade, estudante de Letras, viva. Ela me falou de um espaço na periferia em que várias outras pessoas, poetas vivos, se reuniam toda semana para falar poesia. Falei, “não acredito que isso existe”. Foi quando conheci a Cooperifa e quando, de uma certa maneira, falo que descobri a minha turma, porque até então eu me sentia muito deslocado. Porque era isso, eu já tinha uma certa tendência para as artes, seja por conta do trabalho dos meus pais, eles trabalhavam com lanchonete, então tinha música ao vivo. Quando descobri o sarau, descobri a minha turma, enquanto pessoas com as quais eu queria dialogar. Descobri uma forma de me expressar que eu gostava muito, que era através das palavras. A palavra que incomoda, a palavra que sensibiliza, a palavra que mobiliza.

A partir disso, as coisas foram acontecendo e, ao mesmo tempo que encontrei, foi o mesmo ano em que me efetivei como professor na rede



pública do estado. A primeira coisa que veio é: será que é possível utilizar o sarau dentro da sala de aula? Porque a palavra que eu uso é paixão, é encantamento. Saber que existiam poetas e escritores vivos, fazer a literatura da maneira como eles faziam, colocar um palco, um espaço especial para a literatura, porque, quando a gente fala em literaturas antes dos saraus, sempre foi biblioteca, e biblioteca sempre foi aquela coisa: cala a boca, silêncio, fica quieto e não incomode, não faça barulho, não respire fundo, não exista aqui dentro.

Aí eu descobri um espaço onde a literatura e a poesia são tratadas como arte, porque até então eu não tinha essa visão tão clara da literatura e da poesia como manifestações artísticas. A visão que eu tinha mais era de manual de como ler e escrever bem ou de como acessar o vestibular. Era para isso que servia a literatura e a poesia. É frustrante se a gente pensar assim. Já pensou você usar a música, você usar o teatro só como um manual, só para acessar um lugar, e não como alguma coisa para você se alimentar?

Foi esse desafio de levar a literatura e a poesia para dentro da sala de aula, mas dentro desse recorte da literatura marginal, periférica, e assumir esse recorte com orgulho também, porque esse recorte não diz que a gente é mais do que outra literatura, mas também não diz que a gente é menos. É um recorte que diz de onde nós falamos, porque também falamos, e se é um recorte político, também é um recorte estético. Da mesma forma que a gente também fala de movimento modernista. Acho que daqui a uns quarenta, cinquenta anos, quando observarem o movimento de literatura marginal e periférica, vão conseguir observar também com mais clareza, talvez, esse recorte de ser um movimento que tem uma linguagem estética, tem uma narrativa própria, assume uma posição política em um momento que é fundamental você ter um posicionamento, não pode ter um negacionismo. Dizer: “vamos fazer uma arte apolítica”, aí está a questão: existe arte apolítica? Se você vê pela lógica do Paulo Freire e do Boal, toda arte é política, toda pedagogia é política, inclusive aquela que se diz não política. Eu acho que a gente bebe dessas fontes, parte desses pressupostos.

**CPF:** Você fala do papel dos seus pais como pessoas importantes porque garantiram um acesso a você. Ainda que eles não tivessem o hábito de leitura, eles garantiram o acesso para você poder constituir esse hábito. Hoje, muitas pessoas têm pais que não têm o hábito de leitura. Qual é o meio de garantir o acesso? Como essa população da periferia tem garantido minimamente o acesso à leitura?

**Rodrigo:** Um aspecto que eu acho muito importante são as políticas públicas. Por exemplo, a implementação do PNLE, o Plano Nacional de Leitura e Escrita, a nível federal; a implementação do PMLLLB, Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca — no caso aqui da cidade de São Paulo —, e através dessas políticas públicas, que são uma coisa mais estrutural, você ter braços que garantam as ações, as práticas. Aí acho que entram as bibliotecas, os saraus, a escola e outras ações que a gente precisa desenvolver e criar.

O que a gente precisa é banalizar a literatura e a poesia, mas banalizar no sentido de tornar banal, de tornar comum, cotidiano. A gente tem que ter uma vivência poética, a literatura já soa como uma coisa mais dura, sempre algo estranho, algo que está além da vida das pessoas. Isso afasta as pessoas. Quando é um músico, alguém sempre conhece um músico, ou que toca na noite, ou o meu vizinho é músico, ou o pai da minha amiga. “Ah, vamos levar um músico na escola?”. É a coisa mais fácil do mundo. “Ah, vamos levar um pintor, um dançarino?”. O escritor, o poeta, talvez pela criação, pelo processo de criação ser um ato mais solitário, e o processo de fruição, muitas vezes, também ser um ato mais individual, tem essa tendência de sempre individualizar. Por isso a importância do sarau e dos *slams*, porque é esse espaço coletivo da socialização da literatura e da poesia.

A gente falou de como garantir esse acesso. Eu tenho dois exemplos. O primeiro item do Plano Municipal é a democratização do acesso ao livro. Isso é uma coisa importante. Mas, por exemplo, a Secretaria Municipal de Educação tem ações, pelo menos tinha até alguns anos atrás, de distribuição de livros nas escolas para os alunos. Só que só distribuir livro e não ter um processo de mediação é um processo capenga, porque você não dá o valor simbólico desse livro, que é outra coisa para o aluno. Aconteceu uma situação que eu acho absurda, de adolescentes do Fundamental II receberem o kit com três livros, sendo um deles o *Toda Mafalda* [Quino. Martins Fontes, 442 pp.], e o moleque pegar: “Ah, eu não quero esse peso, se eu aparecer com isso em casa, minha mãe vai jogar no lixo, vou deixar aqui mesmo, professor”. Eu queria ter comprado, algumas semanas antes, *Toda Mafalda*, aquele livro desse tamanho... “Meu filho, isso é maravilhoso”, “Não, não vou levar, você quer?”. Falei: “Não posso querer, porque é seu. Eu quero, mas não posso”. Ele falou, “Professor, você pega, porque senão eu vou jogar no lixo”. Eu falei, “Não, você não vai jogar no lixo, está maluco?”. Foi essa briga para ele levar, porque os livros chegaram, simplesmente entregaram, e para eles era um peso, era um tijolo. Então essa é a importância da mediação.

Por outro lado, tem a história da Daiana Ferreira de Oliveira, ela é do balé de Manguinhos, e ela conta que até 2003 morava em um barraco na favela do Rio que não tinha banheiro. O que eles tinham, do lado de fora, era uma espécie de buraco, uma latrina, e toda vez que eles conseguiam dinheiro para fazer um puxadinho, um banheiro, eles não faziam, e a mãe dela comprava mais livros para ela estudar. As pessoas falavam: “Pô, mas vocês precisam de um banheiro ali, por que sua mãe continua comprando livro?”; e ela falava: “É porque o banheiro não vai levar a gente para lugar nenhum, os livros vão. Eu estou investindo nos livros porque os livros vão tirar a gente daqui”. Você vê essa visão da importância, mesmo na família que não tem também essa cultura, essa formação letrada, mas tem esse olhar sobre a importância do livro, da literatura, da educação. Então eu acho que o principal é a gente ter, em primeiro lugar, políticas públicas que amarrem essa questão da leitura, da literatura, da poesia, do livro em várias áreas da cidade. É uma questão que a gente já teve em outros fóruns de educação: como tornar a cidade educadora? Não é uma questão que compete apenas à escola. Compete à escola, compete à biblioteca, compete à papelaria, ao açougue, ao ponto de ônibus, a todos os lugares, de tornar a literatura e a poesia alguma coisa mais comum, mais banal no nosso cotidiano.

**CPF:** Atuando por quase quinze anos como professor na rede pública, como você vê a entrada da literatura nas escolas públicas, sobretudo de regiões periféricas, a partir das agendas governamentais? Qual o impacto efetivo para a formação de leitores e, sobretudo, quais são as pautas na formação dos educadores?

**Rodrigo:** Acho que a escola, os educadores, os especialistas acabam tendo uma formação até muito boa em relação à mediação de leitura, em relação aos livros, na parte teórica desse processo. O que muitas vezes é um certo equívoco, porque se foca muito nessa parte mais teórica e técnica e se esquece do lado artístico dessa fruição poética e literária. Não foi na escola que eu aprendi o prazer da leitura. E a escola faz muito pouco isso. Acho que uma das principais características para alguém gostar de ler, para alguém se interessar pela leitura, é tocar pela estética, é tocar pelo sentimento e pelo prazer. Para mim, uma das coisas principais é essa, e a escola, muitas vezes, mata isso quando ela usa a literatura e a poesia para fazer uma prova ou como obrigação para ler um livro, ou quando vai discutir esse livro e não se pergunta o que a pessoa achou do livro, por que gostou, se se identificou, ou a

maneira de, de repente, fazer esse acesso, essa conexão, sabe? É como se a gente pegasse uma tomada de três pinos e uma tomada que só tem dois buracos, aí fica ali forçando essa entrada. Pô, não está vendo que você está com três pinos? Ou você pega um adaptador, um benjamim aí para dar esse encaixe, ou não vai rolar.

Eu acho que a literatura periférica meio que, de uma certa forma, serviu como esse adaptador, porque a gente chega sem pretensão de ser uma literatura que vai trazer mensagem, que vai trazer ensinamento, sem a pretensão de ser clássico. Não, pelo contrário, a gente chega como uma literatura menor, a gente chega sobre o viés de muitos preconceitos. O preconceito linguístico. “Vocês vão ensinar a nossa criança a escrever errado, a falar errado”, como se quem lê Guimarães Rosa saísse por aí falando “nonada, tiros que o senhor ouvir, não é de gente morta, não, Deus esteja”, ou qualquer filme, ou música, que as pessoas absorvessem tudo, sem filtrar nada. Então tem esse preconceito linguístico. Tem o preconceito social, no sentido de “Vocês fazem apologia das drogas, vocês fazem apologia do crime”. E reforçando, a gente vem muito por esse lado do estético, que inclui muito a questão da oralidade, a gente recupera a oralidade dentro da poesia, dentro da literatura, seja pegando dessa semente dos trovadores, dos repentistas, dos rappers, dos cordelistas, e a questão do corpo, da performance. Porque uma das coisas bacanas do sarau e do *slam* é que ele faz essa transição entre teatro e literatura, teatro e poesia. É essa mescla, e está sempre muito associado ao impacto, à provocação, a uma catarse ali daquele ouvinte ou daquele espectador. E tudo isso dentro de uma linguagem em que eles prontamente se reconhecem, prontamente se identificam. Não que eles não vão se reconhecer ou se identificar em um Machado de Assis, em um Dom Quixote ou mesmo um Camões. Eu acho que a literatura periférica, a literatura marginal tem, de uma certa maneira, sucesso por causa disso, porque tem essa identificação, por conta da linguagem, por conta de que são pessoas que, muitas vezes...

Eu já participei de muitos bate-papos que a galera fala: “mas você conversa com a gente, às vezes vem tal autor aqui e, cara, ele é muito inteligente, muito foda, mas não desenrola a comunicação, porque ele está falando coisas que não se conectam, não chegam”. Naturalmente, a comunicação já tem esse problema muitas vezes. Aquilo que eu falo não necessariamente é aquilo que as pessoas entendem, e vice-versa, mas quando ainda vai dentro de uma linguagem muito afastada do cotidiano, da linguagem popular, da linguagem coloquial, fica um abismo entre as pessoas. Então eu acho que a literatura e a poesia periférica acabam ajudando, em todas essas vertentes, a romper isso.

**CPF:** O projeto Literatura (é) Possível foi iniciado em 2006. Partindo desse projeto, quais são os pontos fundamentais a serem revistos para que a literatura se faça mais presente no ensino formal?

**Rodrigo:** o projeto Literatura (é) Possível é o que hoje chamo de Pedagogia dos Saraus. Eu era um professor de história que trabalhava com literatura, e não com uma literatura qualquer, mas a literatura marginal periférica. Todo mundo olhava para mim com aquela ideia: “Eu já fui assim”, “É porque você está chegando agora”, “Eu quero ver daqui a cinco anos”, “Eu quero ver quando você tiver filho, família, dívida”. É sempre “Eu quero ver”. É a dúvida sobre o novo, o diferente. Aí eu pensei, vou fazer o projeto Literatura (é) Possível para mostrar que a literatura é possível dentro da escola e que a literatura possível de ser trabalhada é justamente essa em que ninguém acredita.

No começo eu tinha o desejo, mas não sabia o caminho. Sabia que tinha recém-descoberto uma maneira diferente de fazer literatura e poesia, que era o sarau, uma coisa que me provocou um encantamento maluco, que foi encontrar os poetas e escritores vivos — e, pasmem, existem poetas e escritores vivos na quebrada. Eu tinha 25 anos e nunca tinha visto isso. Imagina alguém que tem 25 anos, tem acesso à informação e descobre uma coisa dessa pela primeira vez. Eu estava fascinado. O que eu vou fazer? Eu vou fazer aquilo que me encantou, que funcionou comigo, porque até agora o que a escola fez não tinha funcionado, nem como estudante, nem como professor. Então eu vou levar esses escritores para dentro da escola e vou fazer sarau na escola, mas para eu fazer isso, para eu ter liberdade de fazer isso, eu tenho que fazer um projeto. E nos três primeiros anos foi isso. Eu levei vários autores. Era muito mais fácil levar a galera, não tinha saraus, não tinha tantos professores com projetos literários. Comecei a fazer saraus, o que eles chamavam na época de bagunça, de barulho, falta do que fazer... E comecei a fazer alguns encontros com os estudantes no contraturno. Como eu ainda era muito novo, não tinha família, eu tinha tempo, eu era muito idealista, segundo meus colegas, eu podia fazer essas coisas malucas. Aí eu comecei a fazer.

Trabalhei durante três anos assim, até que eu comecei a cansar. Por quê? Porque eu estava em um contexto de uma escola que era a segunda pior escola da capital, a oitava pior escola do estado, em um universo de 5.500 escolas. Sabe essa tensão da pandemia, que a gente está vivendo? Eu vivia na tensão da guerra todos os dias. Aí comecei a cansar, porque eu tinha custos com o projeto, sempre que eu levava um escritor, fazia

questão de bancar. Não tinha muita coisa, na época minha hora-aula era R\$ 7,50. Então eu comprava cinco livros, oito livros da galera, que eram meus amigos e iriam de graça, mas eu falava: “Não, é seu trampo, é seu trabalho”, e era isso. Estava há três anos dando murro em ponta de faca, eu também estava me questionando se aquilo valia a pena, até que veio a grande virada do projeto, que foi com um grupo que eu desenvolvia em paralelo. Eles escreveram uma peça de teatro, montaram, fizeram cenário, figurino, ensaiaram, mas não estavam conseguindo amarrar. E eu não sabia de nada disso, mas, como eles sabiam que eu gostava de teatro, vieram me procurar para eu ajudar a fechar. Aí eu os ajudei a fecharem, a apresentarem a peça. Foi lindo. Foi onde me acendeu a lâmpada e eu me senti a pessoa mais abençoada e mais estúpida do mundo, ao mesmo tempo. Mais estúpida por ter demorado três anos para perceber e mais abençoada quando eu entendi que, para o projeto funcionar, os principais parceiros não tinham que ser a direção, nem os professores, nem a sala de leitura. Tinham que ser os estudantes.

Eu estava fazendo as coisas para eles, mas não estava considerando-os como parte do processo, fazer com eles. Aí foi onde tudo mudou, quando eu inseri eles nesse processo, e aí a gente montou um grupo permanente. Esse grupo até então se encontrava, mas não tinha um nome. Não tinha um nome, não tinha uma identidade e não se reconhecia como grupo. Então a gente passou a ter esse senso de identidade, de coletivo. É onde surge Os Mesquiteiros, isso em 2009, e é a partir daí que eu faço o que eu faço até hoje.

O que eram encontros no contraturno e esporádicos, a gente fixa um encontro semanal, todo sábado. A gente faz ali um cronograma de atividades, começa a produzir mais, a escrever mais, começa a ter uma dedicação maior na parte da performance. Aí, em 2011 para 2012, a gente recebe o primeiro convite do Sesc para se apresentar, foi no Sesc Belenzinho e foi muito louco, porque até então a gente já tinha feito apresentações nas escolas, mas não tinha ido para nenhum espaço cultural com contratação. Aí o Sesc chama a gente, então a gente começa a pensar: “Opa, a gente vai ter que mudar”, “Tem gente olhando para a gente como artista”. A Prefeitura também tinha um projeto, Veia e Ventania: literatura periférica nas bibliotecas, aí eles convidam a gente também. Então tem dez, quinze saraus, e convidaram a gente. Quer dizer que a gente tem alguma coisa para dizer, tem algum diferencial aí.

Mas entrando mais na Pedagogia do Sarau, chegando em determinado momento em que a gente vai fazendo muitas ações, alguns colegas começaram a chegar em mim e perguntar: “Pô, mas como você fez? Já

tentei, e aí eu fui fazer um sarau de duas horas e não deu certo”. Aí eu olho assim: “Oi, o quê? Mas vocês já fazem sarau?”, “Não, a primeira vez que eu fui fazer um sarau, fiz um sarau de duas horas”. Eu falei: “Meu Deus do céu, você já matou a vontade deles de querer fazer sarau”. Aí eu percebi que várias pessoas queriam uma espécie de dicas. Então comecei a pensar sobre o que eu fazia para poder falar para eles, e ao mesmo tempo que eles queriam dicas, eu via gente trazendo problemas e dificuldades que eu já tinha passado e que eles estavam passando também. Eu pensei: poxa, eu já fiz esse caminho. Aí foi isso. Eu comecei entre 2014 e 2015 a pensar, a olhar para esse sarau não só como uma atividade artística. Aí sim, também pensando em provocações, eu conheci o Castilho<sup>1</sup>, o Plano Nacional do Livro e da Leitura, e questões mais relacionadas à mediação de leitura para pensar o quanto o sarau é uma forma de manifestação artística, mas como ele pode ser uma ferramenta teórica e prática de mediação da leitura dentro de espaços educativos, formais ou não, porque era isso.

Eu tive uma intuição de: será que isso funciona na escola? Eu vi que funcionou, e tem outras pessoas que têm esse desejo de fazer funcionar também e querem entender como. Às vezes, são questões básicas. A primeira coisa que eu falo, por exemplo, que muita gente já fica triste e já quer desistir, é se você quer fazer um sarau, você tem que ser um leitor. É o primeiro passo. Quais são as suas referências poéticas? Quais são os autores que você mais lê, que estão na ponta da sua língua? Quais são os seus poemas favoritos? Você pode não ter eles decorados, mas quais são os seus poemas? O que você lembra? Porque o pressuposto básico é: ninguém dá aquilo que não tem. Se você não tiver essa chama da poesia, da literatura ardendo dentro de você, uma vela apagada não vai acender outra vela. Então você tem que ter essa chama acesa para você espalhar esse fogo para outras pessoas. Por exemplo, quando eu dou o curso de Pedagogia do Sarau, a primeira coisa que eu falo é: não é manual, não é receita de bolo, é uma pedagogia, não é a única. Pode ter várias outras, e uma das primeiras coisas é: “Você tem que ser leitor”, “Ah, mas eu não tenho tempo para ler”. Arruma. Se vira. Se você não for leitor, se você não tiver referências poéticas, artísticas, não vai dar certo.

Você que lute (rs).

---

1 José Castilho Marques Neto, doutor em Filosofia e professor aposentado da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp Araraquara, dirigiu a Editora Unesp por 27 anos, foi presidente da Abeu e da Eulac em três mandatos. Foi diretor geral da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo e Secretário Executivo do PNLL (MinC e MEC) em 2006-2011 e 2013-2016. É consultor do Cerlalc para políticas públicas de leitura.

**CPF:** Como é a recepção dos professores nesses cursos? Você vê alguma transformação da postura das pessoas sobre o lugar que a literatura tem que ter na formação dentro da educação formal?

**Rodrigo:** Sou muito exigente nos cursos, então não dá para a pessoa vir fazer um curso comigo empurrando com a barriga, até porque o curso tem a parte teórica, mas a parte teórica vai direto para a parte prática. A primeira coisa que eu falo é você ter essa chama, você se encontrar enquanto leitor. Muita gente acaba se reencontrando e fala: “Rodrigo, fazia cinco anos que eu não lia nenhum livro”. E aí, às vezes, algumas amigas já falam: “Como você é um professor e me fala que faz cinco anos que você não lê um livro?”. Isso não é desculpa, não. A outra coisa: tem que ter essa chama, e quem está brincando com fogo se queima. E o queimar é: ele vai ter que ir para o palco. Ele vai ter que apresentar o sarau. Ele vai ter que recitar um poema. Então, se ele vai com aquela má vontade, as pessoas vão ver aquela má vontade. Não vai ficar feio para mim, sabe? Vai ficar feio para ele, de estar ali, se expondo, fazendo aquela coisa de qualquer jeito... É um curso que vai desde essa provocação de te tirar da zona de conforto até fazer uma vivência teórica, participar de jogos, ter uma vivência prática. É um curso para uma pessoa que quer questionar esse lugar de onde ela está falando enquanto professora. Mas, no geral, eu sinto essa mudança. Eu consigo perceber, principalmente nos que ficam até o final, porque os que não mudam são aqueles que abandonam. Uns dez, vinte por cento que abandonam, falando: “Não dá, eu não vou para o palco”, “Eu não vou recitar”, “Eu vou ficar aqui onde estou”, e é uma escolha. A gente não vai obrigar ninguém, porque também tem uma coisa que envolve a literatura e a poesia, que está relacionada com tudo isso, que é a questão do afeto.

O sarau traz essa coisa da literatura afetiva também. O sarau é a literatura do contato, é a literatura do toque, de estar junto. Aí tudo que eu aprendi da Cooperifa, tudo que eu vi no Binho, de antes de começar um sarau, junta aqui, ombro no ombro, “É o seguinte, agora não é aquela energia do cotidiano, não é aquela energia do ponto de ônibus, do automático, da caminhada até a padaria, agora é outra coisa, agora é sarau”. Mesma coisa que a gente ensaia. Qual é o nosso grito de guerra ou grito de paz? “Vai!”. Tem aquela coisa de agitar todo mundo, e aí, quando Vai!, o sarau é o espaço da descoberta, do enfrentamento, porque é o espaço do palco, e é um palco em que todo mundo pode brilhar, pode ser artista, todo mundo vai ser aplaudido, vai ser reverenciado. É um espaço em que todo mundo é especial, todo mundo sendo igual. Isso é muito bonito. É muito difícil um lugar em que você consegue criar essa



conexão com as pessoas e as pessoas não saiam dali um pouquinho, minimamente que seja, transformadas.

Por isso que eu acredito muito no sarau, e penso o sarau enquanto pedagogia. Não que eu ache que o sarau é a grande solução dos problemas da escola, mas a solução dos problemas da escola também passa pelo sarau. Para a gente ter escolas mais saudáveis, literárias, com formação de leitores, é uma atividade essencial. É algo a que eu me dedico, gosto de pesquisar, de falar sobre, de trocar, e pensando nos colegas educadores, cada vez que eu faço os cursos, são novos amigos, são novas pessoas que eu adiciono à minha rede, porque volta e meia ouço: “Ah, Rodrigo, essa semana vou tentar o sarau”. Cada professor sai como semente. Quando começo o curso Pedagogia do Sarau, o desafio que eu faço é: quantos professores a gente tem aqui? São cinquenta? São setenta? São setenta multiplicadores. Daqui têm que surgir cinquenta, setenta núcleos de sarau nessas escolas. É o desafio. “Ah, mas eu vou fazer sozinho?”, “Lógico que não. Você, de repente, vai ser o coordenador desse processo”. O motor, o mobilizador. Sozinho mesmo que não vai fazer nada, até porque eu não quero trazer mais demanda de trabalho. Demanda os professores têm muitas. Eu quero trazer uma coisa que facilite o trabalho, porque, como eu falei, tem a questão do afeto.

E por que eu continuei fazendo sarau na escola, nessa escola que era a segunda pior da capital e a oitava pior do estado? Porque era a única coisa que eu via funcionar naquela escola e que fazia com que eu ainda trabalhasse nela, porque foi através do sarau que aqueles alunos se mostraram mais humanos, se aproximaram de mim, começaram a escrever suas histórias e a contar as suas histórias. Então nesse ambiente em que quase ninguém conseguia trabalhar, nesse ambiente quase que diário de guerra, era através do sarau que eu conseguia abrir pequenas brechas e respirar, e trabalhar um pouquinho, seja porque eu consegui, algumas vezes, não ter que gritar com o aluno, ou porque tinha alguém que gritava por mim. Falava, “Ô, você vai gritar com o Rodrigo? É o único que troca ideia, conversa com a gente” ou, “É o Rodrigo que está aqui, eu gosto dele, fica quieto”. Era outro vínculo. E eles percebem isso também. É o professor que não olha mais o aluno como número, mas olha o aluno como gente, dando atenção para a sua subjetividade, e aí tudo melhora, porque a comunicação acontece entre o emissor e o receptor, o respeito acontece, então tem uma escuta maior e facilita todas as trocas.

**CPF:** É um pouco o que o Antonio Candido fala em “Direito à Literatura”<sup>2</sup>, que a literatura humaniza.

**Rodrigo:** Isso. Eu acho que, para mim, nessa época, quando eu levei o sarau, a principal função da literatura era essa, humanizar eles enquanto sujeitos que se apropriam e estão fazendo. Enquanto escritor, escrever sobre essas histórias era acender um farol, dizendo: olhem para isso aqui com mais atenção. Porque eu lembro que uma vez eu levei algumas denúncias para um colega que trabalhava em um jornal aí da grande mídia impressa e contei algumas coisas que estavam me incomodando muito, que achava absurdo. Ele falou: “Rodrigo, mas isso aí eu vejo todo dia, cara. O jornalismo é o relato da anomalia. Você quer me falar uma coisa que eu vejo todo dia? Isso aí não vai ser notícia”.

De repente, no jornal não é notícia, mas em um conto talvez seja, em um poema, em um livro talvez eles deem atenção e vire notícia. Tanto é que, quando eu lancei o *Te pego lá fora*<sup>3</sup>, o diretor que foi designado para a minha escola, quando a gente conseguiu afastar o outro, pegou o meu livro e encaminhou para a comissão de sindicância, porque achou absurdo eu fazer um livro falando de todas aquelas histórias. Como que eu, como servidor público, segundo o Estatuto do Servidor Público de 1968, poderia depreciar a escola daquela forma? Aí eu até falei: “Olha, eu estou contando o que vejo. O problema não é o que eu escrevo, o problema é o que está acontecendo. É incrível que você esteja incomodado com o que eu estou escrevendo, mas não está incomodado com nada do que acontece”. O absurdo da situação não é eu falar sobre a situação, é o que está acontecendo aí.

**CPF:** Pierre Bourdieu diz que a maioria das pessoas não frequentavam museus porque não se viam representadas ali naquele lugar. Você sente que os saraus constroem estas espacialidades de representação e propiciam esses trânsitos para, através da literatura e da poesia, romper as barreiras físicas e simbólicas desse binômio centro e periferia?

---

2 Palestra realizada no ciclo sobre Direitos Humanos que a Comissão Justiça e Paz organizou na Faculdade de Direito da USP entre abril e maio de 1988, no contexto da Assembleia Constituinte, e posteriormente publicada em artigo homônimo (in: Antonio Carlos R. Fester [org.]. *Direitos Humanos e... medo, AIDS, Anistia Internacional, Estado, literatura*. São Paulo: CJP / Brasiliense, 1989).

3 Rodrigo Ciríaco. *Te pego lá fora*. São Paulo: DSOP, 2014.

**Rodrigo:** Uma coisa que eu sinto muito, e que às vezes não é proposital, mas há espaços culturais que não são convidativos para as pessoas entrarem. Por exemplo, a biblioteca aqui que eu frequento já tem dez anos, a biblioteca do bairro. Antes da Casa Poética<sup>4</sup>, eu trabalhava em casa, e o meu segundo local de trabalho era a biblioteca, porque gostava de estar rodeado por livros e eu precisava estar em um espaço que não fosse a minha casa para poder trabalhar. Se fosse pelos funcionários da biblioteca, eu não iria para lá, porque eu conhecia aquelas pessoas, eu já tinha trabalhado várias e várias vezes com elas por conta de contratações do projeto, mas eu chegava lá, dava bom dia, e às vezes ninguém me respondia. Ninguém olhava para a minha cara.

Você tem que ser uma pessoa engajada para continuar frequentando esses espaços. Não é só uma questão de reconhecimento quando eu vou lá. Não são os espaços que acolhem, não são os espaços que convidam, são as pessoas. Aí, quando você está em um país como o nosso, com uma baixíssima valorização da arte, da cultura — e isso fica muito mais claro, por exemplo, em um governo como o Bolsonaro —, tem uma grande parte da população, sim, que acha que a arte e a cultura são coisas banais, que não servem para nada, e fica muito mais difícil. Aí a importância do sarau, do *slam*, porque eles podem acontecer em qualquer lugar, até no boteco, na rua, então você já quebra essa parede. Muitas vezes, é uma parede física mesmo que separa. Você não precisa pedir licença, você só chega. Se você quiser só assistir, só assiste. Se você quiser participar, você participa. Você não tem que falar com ninguém. E muitas vezes, quando você vai nesses lugares, você não tem os funcionários. Pelo contrário, você tem aquele público espontâneo que está ali, ao redor. É convidativo. Então acho que aí está uma beleza do sarau e do *slam*. É lógico que, depois que o sarau se institucionaliza, ele não tem mais essa espontaneidade. Um museu, uma biblioteca, às vezes um espaço mais institucional não consegue fazer, mas eu acho que para algumas pessoas ainda, de vez em quando, que estão passando em qualquer lugar e veem um sarau, é aquela fenda que se abre no cotidiano e traz uma coisa nova para elas.

Pensando no território periférico, é muito importante para a periferia aquele que faz, aquele que é referência, ele não só fazer ali, mas ele estar ali. É muito importante para o reconhecimento do menino, do

---

4 Espaço cultural independente em Ermelino Matarazzo, São Paulo. Fundado em janeiro de 2020 com espaço infantil, biblioteca para empréstimos, salas de cursos e vivências, garagem artística e horta colaborativa, teve suas ações presenciais interrompidas por causa da pandemia de Covid-19 e manteve-se financeiramente sobretudo com a iniciativa de financiamentos coletivos em plataformas virtuais.

jovem. Isso é um posicionamento político. Lógico, nem todo mundo que faz tem que estar ali, tem que vivenciar, mas é importante que algumas pessoas que façam estejam, porque a questão do território é uma questão política também, porque é onde você assume que você não vai mudar da periferia, mas vai mudar a periferia na periferia. Aí é onde a gente também tenta tornar a periferia centro. Ainda que não seja um centro econômico, ainda que não seja um centro de poder, mas vai ser um centro estético, vai ser um centro cultural, onde as pessoas vão ter que fazer esse deslocamento físico e geográfico mesmo. Você quer ver um sarau raiz? Vai ter que ir na quebrada, porque a gente leva o sarau, mas a gente não leva o território, e o território é fundamental. Porque é isso, a gente só existe enquanto território.

Pensando na Casa Poética, é isso. Todo mundo sabe que a gente é da escola, mas onde a gente encontra vocês? A gente encontra vocês em evento? Não. Onde a gente encontra vocês fora do evento? Onde a gente encontra vocês para conversar, para entender quem são vocês, para saber como vocês pensam? Onde a gente toca vocês, o corpo de vocês? É na Casa Poética. E essa casa é fundamental.

Durante anos e anos como grupo, catorze anos como projeto, a gente sempre viveu um pouco em situação de rua. Sempre foi jogado, saiu da escola não porque quis, mas porque a escola expulsou a gente de lá. Depois a gente vai para a biblioteca e sai da biblioteca não porque quis, mas porque a gente foi despejado da biblioteca. Aí teve uma hora que a gente cansou. Aí eu vejo aqui na porta da casa duas árvores, e essas árvores, para crescerem, foram fincando mais raízes e vão levantando a calçada com suas raízes. Para a gente crescer é o mesmo processo, a gente precisou fincar raiz em um lugar e aí começar a mexer a partir da raiz nesse território, sabe? É como se agora fosse uma mudança por baixo, fazendo pequenos terremotos, pequenos abalos sísmicos, porque a gente agora é referência até social. As pessoas conhecem o nosso trabalho.

As pessoas agora vêm aqui. Tem uma faixa: Casa Poética. As pessoas param, olham. Esse espaço arquitetônico na quebrada comunica. Essa faixa na porta comunica. A gente não tem nenhum edital de incentivo. A gente não tem nenhum parceiro mantenedor. A gente tem oitenta parceiros. São oitenta pessoas que estão ali, entrando no apoio, fazendo colaborações, principalmente nesse momento que a gente está sem atividade. A gente zerou atividades culturais e contratações. São essas pessoas que estão mantendo. Então é bonito isso também, porque é um espaço coletivo que só existe porque existe um coletivo de pessoas

que resolver se responsabilizar por ela e falar: eu acredito no que vocês fazem, toma aqui a minha pequena contribuição. Toca esse barco aí.

Eu falo para caramba, não é?

Não queremos nos mudar do lugar que sobreviveremos.  
Queremos mudá-lo  
Torná-lo mais bonito, mais solidário.  
Mais forte. Mais humano.  
Nós, os que ficamos.  
Somos muito importantes.  
Nós, os que ficamos, somos a única chance.  
De mostrar o quanto estamos vivos, pulsantes.  
Até para dizer: não!  
Nós não sairemos daqui.

Rodrigo Ciríaco<sup>5</sup>

---

5 *Te pego lá fora*, p. 98.



RESENHAS

## AMÉRICA LATINA: UMA HISTÓRIA A REENCONTRAR-SE

Afonso Rocha Lacerda<sup>1</sup>

---

Resenha do livro: MICELI, Sergio; MYERS, Jorge (org.). *Retratos latino-americanos*: a recordação letrada de intelectuais e artistas do século XX. Tradução Zepa Ferrer e Silvana Cobucci. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

A obra reúne um conjunto de ensaios acadêmicos que se inscrevem, todos eles, sob a rubrica do projeto que dá título ao livro, *Retratos latino-americanos*, dirigido pelos organizadores, Sergio Miceli e Jorge Myers. Na esteira deste projeto, foi promovido no ano de 2011, pelo Centro de História Intelectual da Universidade Nacional de Quilmes, na Argentina, o encontro *El recuerdo letrado: Escritura memorialística de artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo XX*, reunindo pesquisadores de diversa procedência no subcontinente latino-americano, tanto no âmbito hispânico quanto no de língua portuguesa.

Os trabalhos que compõem esta obra coletiva são produto da pesquisa em História Social da Cultura, mais especificamente, da denominada História Intelectual, e se ocupam de escrituras de cunho memorialístico de intelectuais e artistas de vários países da região ao longo do século XX. Representam importante contribuição para a compreensão das transformações sociais e culturais do período, resgatadas, muitas vezes, de forma indireta, pelo prisma de escritas intimistas, inclusive adernando para o registro ficcional, ou envolvendo um caráter mais programático a partir das diatribes culturais e políticas nas quais os autores estudados se envolveram ativamente no contexto por vezes conturbado que lhes coube viver.

É importante levar em conta que o século XX se abre no subcontinente latino-americano com o processo de consolidação das incipientes repúblicas às vésperas de seus centenários, e que este fato dá vezo a embates que convulsionam e reacomodam todo o tecido social, fazendo-se também sentir de maneira muito intensa na vida intelectual do período, particularmente para as camadas letradas que vão consolidando sua autonomia em relação à ordem social herdada do século anterior. Nos países do âmbito hispano-americano, especialmente, ocorrem as decisivas revoltas pela renovação do ensino superior a partir do Manifesto de Córdoba, de 1918, com desdobramentos em todo o continente e que, significativamente, comemora seu centenário um ano antes do lançamento deste livro.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo. E-mail: lacerda.afonso@gmail.com

No prólogo assinado pelos organizadores, o leitor se depara com um levantamento minucioso acerca do que se convencionou chamar “escritas do eu”, das quais a memorialística é uma variedade específica. São mencionadas as variantes das “escritas do eu” que se interpõem entre o gênero autobiográfico e os diários, como seus dois polos eminentes, cabendo realçar a escrita das memórias ou recordações, caracterizada por apresentar maior liberdade em relação ao caráter vinculante e programático do relato biográfico ou ao ordenamento cronológico típico do diário. É prudente levar em conta, além do mais, o frequente entrecruzamento e mútua fecundação entre estes registros distintos, assim como entre a história do “eu” e a ficção.

Ademais, o duplo contexto envolvido na reconstrução do passado a partir do presente compreende sempre um coletivo mais amplo remetendo ao fato social inelutável, conforme os autores nos lembram fazendo menção a Maurice Halbwachs. Portanto a memorialística, afirmam Miceli e Myers, “é portadora de uma história específica que pode ser reconstruída e analisada à luz das ciências sociais” (p. 16). E os autores não deixam de fazer indicações metodológicas precisas sobre como isto pode ser levado a cabo, chamando a atenção para as formas que a relação complexa entre passado e presente pode assumir na própria escritura – por exemplo, quando a subjetividade literariamente trabalhada se funde com a da personagem real. Alertam também para o recorrente “efeito biográfico”, tal como postulado por Pierre Bourdieu, que consiste na projeção teleológica do narrador sobre o sentido dos acontecimentos pretéritos que ele relata.

A contribuição dos organizadores resulta ainda em estudos no corpo da obra. Sergio Miceli assina, juntamente com Heloisa Pontes, ensaio sobre a cena teatral brasileira, analisando a matéria-prima autobiográfica na dramaturgia de Jorge Andrade e de Gianfrancesco Guarnieri, relacionando-a à derrocada de uma ordem social decadente e à gestação de um imaginário utópico, respectivamente. Jorge Myers se debruça sobre a prolífica e complexa produção autobiográfica do venezuelano Mariano Picón Salas, para quem “a ‘vida pessoal’ e a ‘história’ eram dimensões intercambiáveis” (p.409).

As recordações dos intelectuais a serviço da revolução, título do primeiro eixo temático em que os ensaios são agrupados e que, como os demais, é não estanque, recobre a importante consideração dos motivos apriorísticos que embasam um conjunto significativo das “escritas do eu”, envolvendo a produção de intelectuais e artistas que em diferentes níveis tiveram no seu engajamento social a motivação primordial da autorrepresentação que nos legaram (são abordados escritos de Mariano Azuela, José Vasconcelos, Jorge Amado, Luis Alberto Sánchez, Fernando Gabeira,



entre outros). Paralelamente às transformações sociais relacionadas ao processo de modernização das sociedades no período, a vida na cidade repercute também no domínio das convenções literárias e no forcejamento da intimidade por conquistar espaço maior de publicidade, rompendo as constrações da moralidade vigente (Salvador Novo, Ángel Rama, Victoria Ocampo, Juan José Sebreli, entre outros). Outro tema recorrente é a necessidade dos autores estudados de revisitar sua formação ou de justificar sua trajetória e projetos a partir de uma perspectiva em que as ações práticas e as vivências mais subjetivas recobram uma organicidade e inteireza muito particulares (Victoria Ocampo, José Vasconcelos, Gilberto Freyre). As temáticas se desdobram, ainda, entre a interlocução epistolar, a vida profissional, as memórias da infância mitificadas e/ou projetadas em obras autobiográficas interpretativas de fôlego (Mariano Picón Salas, Juana de Ibarbourou, Gilberto Freyre), assim como traumas revisitados segundo registros que convivem e alimentam a produção ficcional de escritores (Lima Barreto, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso). Convém assinalar que optamos por inserir os autores estudados, eventualmente e quando nos pareceu justificado fazê-lo, em rubricas temáticas distintas daquela em que aparecem no livro, reforçando assim o já assinalado caráter não estanque e intercambiável das mesmas.

Dentre os autores brasileiros analisados, além dos já mencionados, cabe destacar Pedro Nava, responsável por uma copiosa obra memorialística tida como das mais bem-acabadas no gênero, e que retrata com riqueza de detalhes o cenário da vida cultural entre os integrantes do círculo modernista mineiro na primeira metade do século XX. Também a obra biográfica de Manuel Bandeira, evocativa da sua poética e construída numa linha transfiguradora dos eventos da vida do autor, evadindo-se do mundo como sugere o estudo, e nem por isso menos reveladora deste traço essencial que consiste na autorrepresentação de Bandeira como um elemento revelador do seu contexto deliberadamente obliterado. O estudo dedicado a Graça Aranha, por sua vez, é de uma perspicácia sociológica ímpar, ao retratar a progressiva autonomização da esfera literária do âmbito da política, ao qual permanecia vinculada na ordem social vigente no Império e primórdios da República. Merecem destaque os textos que tratam de Gilberto Freyre, autor já mencionado e que é o único no livro a contar com dois ensaios a ele dedicados, refletindo sobre “seu livro de quase-memórias” *Tempo morto e outros tempos* e um livro de viagens, *Aventura e rotina*. Enquanto o primeiro retrata seu itinerário formativo de juventude, o último relata sua autodenominada odisseia em terra firme, quando nos inícios dos anos 1950, faz uma decisiva viagem através de Portugal e das colônias portuguesas, périplo e andanças nos quais suas teorias são revisitadas e confirmadas, mais de reencontro do que de encontro com o novo, como o ensaio revela tão bem.

O cenário da modernização social e da massiva inserção de setores sociais provenientes da imigração europeia na vida intelectual universitária e/ou jornalística, assim como nas importantes revistas em torno das quais orbitava uma miríade de personagens que se entrecruzam de um ensaio para o outro, permite desenhar o rico e substantivo quadro da vida intelectual da Buenos Aires de inícios ou meados do século XX. Quem quer que percorra este conjunto de estudos voltados para a produção do crítico Roberto Giusti, do eminente historiador Halperín Donghi, da aventurosa e surpreendente trajetória de Enrique Dickman, médico e deputado socialista, terá a oportunidade de constatá-lo. Não podemos deixar de mencionar o estudo sobre Juan José Sebrelli, polêmico autodidata e cartógrafo outsider, capaz de captar a efusiva vida cultural da cidade e seu “mapa fraturado”, cristalizados na sua obra celebrada *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación* (1964).

Assim como o argentino, outro cenário que reúne um expressivo número de autores abordados na obra é o mexicano, com a peculiaridade de evidenciar o quanto as fronteiras culturais não se submetem às injunções da geografia física, na medida em que incorpora figuras atuantes no universo cultural mexicano, como o dominicano Pedro Henríquez Ureña e o espanhol Luis Buñuel. Fenômeno que transparece também em detalhes preciosos sobre a institucionalização da cultura nesse país, transcendendo sobremodo as suas fronteiras e configurando-se como decisiva para todo o âmbito hispânico da região. Isto é tratado a partir da trajetória de uma das mais importantes editoras acadêmicas, da qual os estudiosos brasileiros também puderam tirar proveito, a Fondo de Cultura Económica, historiada ao analisar-se as *Memorias* de seu fundador, Daniel Cosío Villegas. Quadro este que recebe também suas tintas, enfatizando uma vez mais a relatividade das fronteiras estabelecidas, quando nos debruçamos sobre o estudo do período formativo do escritor cubano José Lezama Lima.

Cabe ainda salientar que, afora os detalhados estudos e a riqueza de informações que se projetam a partir das obras abordadas nesse primeiro volume dedicado a estes estudos no país, o conjunto de ensaios oferece preciosa fonte documental através da vasta bibliografia, seja dos estudos voltados à temática dos escritos biográficos e memorialísticos ou de epistolografia, seja de outras tantas obras que caberiam dentro de um livro como este e que são ora mencionadas com mais atenção, ora referidas lateralmente.

Enfim, o tempo recuperado/reelaborado por subjetividades distintas permite entretecer uma compreensão da história como essa urdidura multifacetada e inesgotável que ela é. E fazem destes textos um conjunto inestimável não só para quem os procura com interesse acadêmico, uma vez

que os leitores que se interessam por escritos biográficos, memorialísticos, epistolares, de diários ou, segundo uma mais precisa e sintética definição que os organizadores resgatam de Giambatista Vico, pelos escritos periautográficos, também sairão destas páginas com um sentido mais aguçado para enfrentar suas ulteriores leituras do gênero.

## **BIBLIOTECAS, BIBLIOTECÁRIOS E LIVROS: UMA PEQUENA TRILOGIA SOBRE MATERIAIS, LUGARES E ATORES DO CONHECIMENTO**

Giulia Crippa<sup>1</sup>

---

HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?*. Cotia / São Paulo: Ateliê / Edições Sesc, 2019. Coleção Bibliofilia, v. 1; dirigida por Marisa Midori Deaecto e Plínio Martins Filho.

SORDET, Yann: *Da Argila à Nuvem: uma história dos catálogos de livros (II milênio – século XXI)*. Cotia / São Paulo: Ateliê / Edições Sesc, 2019. Coleção Bibliofilia, v. 2.

MELLOT, Michel: *A sabedoria do bibliotecário*. Cotia / São Paulo: Ateliê / Edições Sesc, 2019. Coleção Bibliofilia, v. 3.

A iniciativa editorial do Sesc e da editora Ateliê propicia um percurso sobre livro e bibliotecas bastante interessante em termos de divulgação para um público amplo, não necessariamente especializado nos temas. Trata-se de três pequenos livros que oferecem um percurso que, a partir da busca das possíveis definições de “livro”, enquanto objeto material e simbólico, prossegue para oferecer uma perspectiva sobre as ferramentas que, na história, se ocuparam de organizar esses livros e se encerra nas reflexões sobre aquele que, na história, tem sido o lugar privilegiado para sua conservação e disponibilização aos leitores: a biblioteca.

É curioso pensar nas bibliotecas, locais em que grande parte dos recursos de informação agora são alcançados pela Internet, como locais dedicados à conversação. Mas podem ser locais destinados à conversa e troca entre pessoas, nos quais, no entanto, se apresentam todas as vantagens de poder acessar o mar da informação online e nele ser guiado.

A era moderna é caracterizada por dois aspectos: multiculturalismo — ou seja, diversidade linguística, hábitos, costumes, passados — e desintermediação. As cadeias produtivas de bens e serviços falharam. Qualquer pessoa, graças à rede digital, acessibilidade a qualquer hora e de qualquer lugar, pode alcançar o que deseja. Multiculturalismo e desintermediação são duas oportunidades únicas na história da humanidade. Mas essas oportunidades incríveis exigem que a alfabetização seja aproveitada, para ser desfrutada, para permanecer assim e não se transformar em ameaça.

---

1 Professora associada do Departamento de Bens Culturais da Universidade de Bolonha (Itália). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1999), e livre docente em Ciências da Informação pela mesma instituição (2012).

Porque, por mais intuitivos que sejam — em particular a desintermediação —, devem poder ser usados, saber ser “vistos”. E aqui não basta instinto, é preciso formação, conhecimento, alfabetização. A biblioteca tem uma função. Na biblioteca há conhecimento, antigo e moderno. Existem experiências, existem os Caronte, ou bibliotecários. E o primeiro dever da biblioteca é se libertar, se superar, evoluir.

Em primeiro lugar, revisando o sentido de conservação.

Hoje tudo é digital e tudo é digitalizado. Para que servem tantas caixas grandes com coisas?

Bibliotecas e seus guardiões-Carontes devem, em vez disso, contar e dar as boas-vindas.

Eles são os que permitem o movimento, nas idas e vindas, não no sentido elitista de guardiões do conhecimento, mas de compartilhadores, redatores, promotores.

A biblioteca é a guardiã da memória escrita de um território, de seu povo, de culturas. Pode educar, formar, proporcionar meios de acolher pessoas e grupos. Pode oferecer continuidade com o passado

A biblioteca representa, na sociedade contemporânea, um dos principais atores das políticas públicas voltadas para a produção da sustentabilidade, pois promove o bem-estar das pessoas por meio da ativação de uma rede territorial de serviços e oportunidades. A atividade da biblioteca deve ser pensada desde a promoção da leitura, instrumento de progresso e desenvolvimento da comunidade, de estratégia de combate ao analfabetismo e contra a marginalização, até o papel de apoio à aprendizagem ao longo da vida. Ela está no marco de políticas públicas mais amplas voltadas para o crescimento social e tem sido frequentemente observada pelos estudiosos em relação aos efeitos meritórios gerados na comunidade e aos objetivos de utilidade social que persegue.

A digitalização e as demandas da sociedade da informação estão mudando profundamente o papel, as funções e os conteúdos da biblioteca, de uma forma sem precedentes na história: não apenas pelas diferentes formas de preservação de documentos, possibilitadas pela digitalização e acesso à rede, mas sobretudo porque existe uma procura de novos serviços bibliotecários, novas necessidades de conhecimento e informação, diferentes formas de mediação e consulta de documentos, bem como um papel diferente do bibliotecário e uma relação distinta entre usuário e biblioteca, tanto que há vários anos falamos em biblioteca 2.0.

Nos últimos dez anos, houve uma mudança substancial no foco da biblioteca, do patrimônio do livro para os métodos de acesso aos recursos

documentais (sejam em papel ou digitais). A ênfase e a atenção mudaram dos métodos de organização das coleções para os métodos de mediação e comunicação; desde a posse de documentos ao acesso (ainda que remotamente) até os próprios documentos; desde a disponibilização de materiais documentais (devidamente mediados por atividades de apoio bibliográfico) até a prestação de serviços culturais e de referência mais articulados. Finalmente, a fisicalidade do “lugar” da biblioteca, em seus espaços e móveis, também ganhou uma nova e vital importância.

A principal função que a biblioteca sempre teve é a de centro de difusão e transferência de conhecimentos e promoção da leitura, bem como de apoio à formação da forma mais ampla possível.

O impacto social das bibliotecas pode ser enorme e, portanto, as bibliotecas devem ser entendidas não só como nodos do sistema cultural, mas também do sistema de previdência, lugares de inclusão e coesão social, úteis também e sobretudo para as camadas mais débeis da população.

Para o sucesso de uma biblioteca, a arquitetura do edifício, os espaços e o mobiliário que contém são tão fundamentais quanto os serviços oferecidos. Os edifícios das bibliotecas devem ser atraentes e confortáveis: devem ser locais especiais, onde seja agradável ir e entreter, fácil de usar, hospitaleiro. Esta é uma das principais razões pelas quais, em alguns países do Norte da Europa, o declínio progressivo no índice de empréstimos não corresponde a um declínio progressivo na frequência à biblioteca.

Mas o bibliotecário, esse barqueiro que leva os leitores aos lugares procurados, não é somente o guardião de uma arquitetura material, feita de muros que ladeiam espaços: ele é, em primeiro lugar, o arquiteto das comunidades que a biblioteca preside: através de sua sabedoria “funcional”, ele organiza o acesso aos materiais. São essas as premissas que regem o pequeno livro de Michel Melot, *A sabedoria do bibliotecário*, agora disponível em português pela coleção Bibliofilia, em uma operação editorial conjunta entre as Edições Sesc e a Ateliê Editorial.

Melot já foi conservador e, em seguida, diretor do gabinete de fotografias e estampas da Biblioteca Nacional de França. Foi, também, diretor da biblioteca do Centre Georges Pompidou. Um curriculum de respeito para conversar sobre bibliotecas e bibliotecários, seguindo uma trajetória que o levou a dirimir questões difíceis que, na pequena obra, sustentam seu projeto de biblioteca. De fato, encontrou-se responsável por resolver controvérsias relativas a materiais politicamente sensíveis que envolveram algumas bibliotecas francesas, nas quais os bibliotecários se posicionaram para que o acesso a tais materiais não fosse simplesmente permitido (trata-se de materiais produzidos e propostos pelas franjas mais extremistas da Frente Nacional, o partido da extrema-direita francesa).

A proposta de Melot para uma biblioteca e um bibliotecário capazes de “instruir” os usuários se desenrola a partir de uma tradição excelente, que remonta pelo menos ao século XVII e à postura proposta por Gabriel Naudé, quando da publicação do seu libelo *Advis pour dresser une bibliothèque*, em 1627, em que expõe um modelo ideal do que deveria ser uma biblioteca: trata-se de uma verdadeira enunciação programática da utilidade de uma biblioteca geral, em que se desenha um pensamento libertário, de matriz burguesa, que propõe um acesso “universal”, laico, ao conhecimento. É nessa linhagem que se insere Melot, quando discute o papel da biblioteca e do bibliotecário.

A leitura desse pequeno livro, assim, permite seguir um percurso que, através de anedotas históricas e contemporâneas, recupera não apenas os aspectos “práticos” e operacionais do trabalho bibliotecário num espaço material, mas sim, no limite, o retrato ideal das funções e dos princípios que deveriam reger a “arquitetura” das bibliotecas no mundo contemporâneo.

Melot nos aponta a figura do bibliotecário enquanto arquiteto, em uma referência ao trabalho de organizador da ordem das matérias. Para abordar essa questão, a mesma Coleção Bibliofilia oferece mais uma pequena obra, intitulada *Da argila à nuvem*, de Yann Sordet, bibliotecário e ex-diretor da Bibliothèque Sainte-Geneviève e da Bibliothèque Mazarin, além de se dedicar à docência de história do livro e das bibliotecas em várias instituições de ensino superior.

Nesse pequeno livro, Sordet oferece uma perspectiva sintética, porém clara, da história das práticas bibliográficas.

A bibliografia é mapa e índice da literatura, da ciência e da cultura enquanto atividade que se funda e se exprime por meio dos testemunhos documentários. É a evidência ordenada das notícias relativas a tudo que já foi escrito e, eventualmente, publicado ou reproduzido, independentemente da circunstância de ser acessível a todos ou a ninguém.

A natureza da bibliografia, que a caracteriza em sentido disciplinar e crítico, não se esgota no fato de ser uma enumeração de documentos ou de servir, assim, como esquema da realidade deles, mas deve servir também como mapa que pode ser consultado em relação àqueles documentos.

Além de construir um mapa ordenado daquelas características que especificam e substanciam os documentos, a bibliografia também deve poder ser percorrida por critérios de busca, e esses se refletem, em geral, tradicionalmente, nos autores, nas obras e nas edições.

A bibliografia, então, descrita por Sordet em suas formas de listas, catálogos e índices, é a mãe de todas as disciplinas que se ocupam de organizar e estruturar as comunicações escritas — passadas e de hoje, registradas e transmitidas.

Considerando que a bibliografia é, sobretudo, a organização do saber, isto é, representação do método no qual entra em jogo o andamento de cada exame do intelecto, esperamos que a proposta desse pequeno livro amplie cada vez mais o interesse para os temas bibliográficos, oferecidos, nessa tradução, sempre para um público amplo e não necessariamente especializado.

O último livro que compõe essa espécie de trilogia, na verdade o primeiro na ordem proposta, é sobre o grande protagonista do espaço das bibliotecas e dos fazeres bibliotecários: o livro. Esse pequeno texto de João Adolfo Hansen, que leva o singelo título de *O que é um livro?*, não busca uma definição que, conforme o parecer de muitos dos autores por ele citados, é bastante complexa, quando nos aventuramos além da definição da Unesco que, em 1964, alegava tratar-se de “um impresso não periódico de 48 páginas ou mais, excluindo as capas”. Hansen passeia, nesse texto, pela materialidade do livro a longo da história, bem como pelos gêneros e pelo valor diferente a eles atribuído, pela sua forma e pela sua circulação e apropriação, em uma síntese sólida dos principais estudiosos do livro conhecidos no Brasil, como Roger Chartier, Robert Darnton, Elizabeth Eisenstein, e, antes, Lucien Febvre e Donald McKenzie. Ao lado desses estudiosos da materialidade, da circulação e da apropriação do livro enquanto objeto, Hansen constrói seu discurso em volta do ato da leitura e da relação entre o autor e o leitor, nisso utilizando, como referencial, a chamada “Escola de Konstanz”, através de autores como Hans R. Jauss e Wolfgang Iser, e a ideia de que existe um “horizonte das expectativas”, por parte do leitor, em sua aproximação ao livro. É, talvez, o ponto mais delicado dessa “trilogia”, pois o autor escolhe adentrar nas questões da leitura, e o faz restringindo essa prática unicamente à ideia de livro mais tradicional. Nesse sentido, ao invés de ampliar o horizonte sobre o ato da leitura, acaba limitando a perspectiva sobre a riqueza da leitura e o universo dos leitores, hoje já identificados em práticas muito mais amplas do que as ligadas apenas ao livro. Basicamente, o autor, na segunda parte de seu texto, acaba identificando o livro com o conteúdo, enquanto a figura do leitor se molda, nessa parte, cada vez mais, na imagem do erudito. Apesar desse elemento que remete ao mundo elitista da leitura mais acadêmica, o texto completa esse circuito em que bibliotecas, afazeres bibliotecários e matéria-prima adquirem as feições de um percurso histórico e de uma permanência em nosso cotidiano ainda vivos e atuais. Nesse sentido, nossa sugestão deixar o livro de Hansen por último, na leitura dessa trilogia — apesar de aparecer, na Coleção Bibliofilia, como o primeiro volume publicado —, exatamente por abordar questões mais complexas ligadas especificamente ao ato de apropriação do leitor, mais que ao livro em si, enquanto suporte material capaz de fornecer conhecimento, por sua forma e seus elementos paratextuais.





FICÇÃO

## A NOITE É UM LUGAR TERRÍVEL PRA QUEM NÃO PODE VOLTAR

Ni Brisant<sup>1</sup>

---

Saiu de casa sem ter de quem se despedir. Agora corria como se os pés trocassem tapas com o chão. Pela janela, nuvens haviam lhe ensinado como ser mais chave que porta.

Desembarcou, calçou a mochila e correu.

Quando toda presença era um tipo de perigo, jurava-se amiúde: assim que puder sair, eu volto!

Pesadelava diariamente. Mas diga, com quem se abriria, se toda conversa sincera tem cara de fraqueza, cinema ou confissão? Há dias que não acordam.

Depois de tanto tempo longe, escrever para seu amor — sem praticá-lo — ficou igualzinho a passar o dia inteiro de luvas — a gente até alcança, apalpa e toca a vida adiante, mas não é a mesma coisa.

Interpretando a liberdade de um verso de cordel, corria e cantarolava aquela música que o povo todo grita no pedaço que diz *por onde for quero ser seu par*. Mudava sem se calar até que chegooollllllllll!

Abraço batismo. Olharam-se com todos os sentidos como quem escolhe fruta na feira. E, no diamante de cada uma — ao invés de reflexo, palavra ou identificação — apenas estreia. Poderiam, mas não se dobraram feito origami.

Existem muitas maneiras de se dizer a mesma coisa. A pior delas não é o silêncio, é o final. Esta compreensão veio na distância, quando quase tropeçaram no abismo sem porta chamado solidão. Quase caíram domingo.

Como antes, depois das batalhas de gangorra, dormiram abraçadas igual quem incendeia navios. Sonhavam sem tradução. E apenas pela manhã, quando a luz vira a segunda pele de todas as coisas, perceberam a mais óbvia das verdades, que até você sabe. Eram outras.

Tomaram café sem culpa de deixar esfriar. Histórias sem fones, finalmente. E se dançar é celebrar Deus, rezaram sob o som da *mulher do fim do mundo*.

Amor é uma música  
apenas o coração sabe  
tocar  
e ouvir, simultaneamente.

---

1 Nascido no verão de 85, em Acajutiba, Bahia, Ni Brisant acredita que poesia é o que a gente sente. O resto é literatura. Desde o final de 2004 tenta viver em São Paulo, onde faz saraus secretos em escolas públicas, penitenciárias e bares, escreve e edita livros independentes feitos por gente livre na Selin Trovoar.



Imediar-se - Ísis Daou



**NARRATIVAS VISUAIS**

## A POÉTICA DA MARGEM PULSA A MIRAGEM DE OUTRA CIDADE

Eder Martins<sup>1</sup>

---

Flanar por uma cidade que funciona no ritmo dos negócios e caminhar pelas ruas em deriva sem compromisso com o tempo ditado pelo trabalho, traz sempre um sopro de liberdade aos olhares que, cansados de contemplar, insistem em buscar a cidade nas palavras e imagens que ela não consegue controlar.

Sem a certeza do lugar a chegar, caminhamos num outro ritmo, experimentamos novas percepções, e logo as nossas pupilas começam a dilatar. De repente, os olhos deslizam do brilho envolvente das vitrines para as fendas abertas pela insólita poética visual que rompe as fachadas da cidade.

As ruas já não são mais as mesmas, agora elas nos observam e passam a nos interrogar. Já não podemos mais ignorar o que nas paredes foi riscado e o que nos muros foi pichado, ao contrário, eles nos confrontam e exigem ser decifrados.

Subitamente, descobrimos uma outra cidade construída à margem, repleta de inusitadas palavras e imagens que revelam os sonhos mais íntimos e os protestos mais aguerridos, que denunciam em micromanifestos as nossas profundas mazelas e desejos reprimidos.

Tentar decifrar o que a cidade põe a nos interrogar nem sempre é uma tarefa fácil, pois implica deslocar o cenário das atenções para desvendar o que na rua sobra das aflições. É no inverso do verso que insurge a voz das ruas que, exaustas dos letreiros ordenados, se abrem para os gestos dos poetas inconformados.

Agora, as janelas protestam, os postes falam, as ruas advertem, os muros ironizam e as escadas fazem poesia. Não há mais como escapar! Se esta cidade é o nosso habitat, é no caos que devemos nos lançar para aprender a conversar com a poesia que habita este lugar.

---

1 Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. E-mail: eder.martins@sescsp.org.br.













