

GABRIEL FELIPE DA SILVA
(Organizador)

LITERATURA EM EXPANSÃO: teoria, crítica e comparatismo nos séculos XX e XXI



GABRIEL FELIPE DA SILVA

(Organizador)

**LITERATURA EM EXPANSÃO:
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO NOS SÉCULOS XX E XXI**



2025 Editora Kennis
Copyright © Editora Kennis
Copyright do Texto © 2025 Os autores
Copyright da Edição © 2025 Editora Kennis
Direitos para esta edição cedidos à Editora e-Publicar pelos autores.

Capa: Designed by Editora Kennis

Imagem da Capa: Foto gerada pelo Google Gemini

Diagramação e Edição de Arte: Editora Kennis

Revisão: Os Autores

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Charlyan de Sousa Lima

Dr. Diego Amorim dos Santos

Dr. Ivandro Carlos Rosa

Dra. Karlyene Sousa da Rocha

Dra. Kaiomi de Souza Oliveira Cavalli

Dr. Leonardo De Ross Rosa

Dra. Marcele Scapin Rogerio

Dra. Mayara da Cruz Ribeiro

Dra. Paula Michele Lohmann

Dr. Renato Santiago Quintal



Diagramação: Editora Kennis
Edição de Arte: Editora Kennis
Revisão: Os Autores
Organizadores: Gabriel Felipe Da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Literatura em expansão [livro eletrônico] :
teoria, crítica e comparatismo nos séculos XX e
XXI / (organizador) Gabriel Felipe da Silva. --
1. ed. -- Chapadinha, MA : Editora Kennis,
2025.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-987918-5-8

1. Análise literária 2. Crítica literária
3. Literatura - Crítica e interpretação
4. Literatura - História e crítica - Teoria etc.
I. Silva, Gabriel Felipe da.

25-320152.0

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : História e crítica 809

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

O conteúdo do livro, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download da obra e o seu compartilhamento somente são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores, sem alterá-la e de nenhuma forma utilizá-la para fins comerciais.

Editora Kennis
Chapadinha – Maranhão – Brasil
www.editorakennis.com.br
publica.editorakennis@gmail.com



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	6
CAPÍTULO 01 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DE LUÍS DA SILVA NO ROMANCE “ANGÚSTIA” DE GRACILIANO RAMOS.....	8
Ana Roberta Nogimo Rodrigues; Rêvia Mara de Araújo Moreira; José Juvêncio Neto de Souza.	
CAPÍTULO 02 - AS RELAÇÕES DE INTERMIDIALIDADE SOB A ÓTICA DA INSTALITERATURA.....	23
Nathália Emanuelle Santos.	
CAPÍTULO 03 - LANÇA A BRABA: UM ESTUDO SOBRE O FUNK.....	45
Ricardo Nogueira Soares Marins.	
CAPÍTULO 04 - O PARODOXO DA CONQUISTA: ANÁLISE DA PERSONAGEM PRINCIPAL DO ROMANCE O CASO MOREL DE RUBEM FONSECA	65
Rêvia Mara de Araújo Moreira; Ana Roberta Nogimo Rodrigues; José Juvêncio Neto de Souza.	
CAPÍTULO 05 - VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM TOTONYA, DE ROSÁRIA DA SILVA.....	77
José Bembo; Edivânia Pitra Grós dos Santos.	
CAPÍTULO 06 - ENSINO DE LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: UMA PROPOSTA A PARTIR DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE MULHERES EM GUERRAS	97
Joyce Rodrigues Silva Gonçalves.	
CAPÍTULO 07 - ROGÉRIO SKYLAB: UM REFLEXO DA CONTEMPORANEIDADE?	112
Eduardo Maciel de Salles; Flávia Vieira Santos.	
ORGANIZADOR.....	126

APRESENTAÇÃO

A coletânea cumpre exatamente o que seu título promete: oferecer ao leitor um panorama vibrante e multifacetado de como o fenômeno literário transcende suas fronteiras tradicionais, seja na forma, no meio ou no seu engajamento pedagógico e social. Organizado por Gabriel Felipe da Silva, este volume reúne sete capítulos que, em conjunto, desenham um mapa da literatura como um campo vivo, em constante diálogo com a contemporaneidade.

Os estudos aqui presentes demonstram uma saudável tensão entre a tradição e a ruptura. Por um lado, mergulhamos em análises críticas que revisitam o cânone, examinando a complexidade psicológica e a crítica social em autores fundamentais como Graciliano Ramos, em *Análise interpretativa de Luís da Silva no romance Angústia*, e Rubem Fonseca, em *O paradoxo da conquista: análise da personagem principal do romance O Caso Morel*. Ambos os capítulos dissecam a figura do narrador fragmentado e a representação da violência, elementos centrais da modernidade literária.

Por outro lado, a "expansão" se manifesta de forma contundente nos capítulos que exploram novos objetos e mídias. O estudo sobre *As relações de intermidialidade sob a ótica da instaliteratura*, de autoria de Nathália Santos, investiga como o Instagram se tornou um novo e legítimo espaço de produção, performance e crítica literária, redefinindo os papéis de autor e leitor.

Essa abertura para o que está à margem do cânone tradicional se aprofunda em análises que utilizam o comparatismo e a teoria crítica para validar formas culturais marginalizadas. O capítulo *Lança a braba: um estudo sobre o funk* articula literatura, antropologia e análise cultural para discutir o funk carioca como um fenômeno estético e econômico, muitas vezes alvo de preconceito. Na mesma esteira, o capítulo *Rogério Skylab: um reflexo da contemporaneidade?*

mobiliza um denso arcabouço filosófico para analisar a obra do artista como uma expressão radical da crise de sentido contemporânea.

A literatura também é aqui tratada como uma poderosa ferramenta de engajamento social e denúncia. O capítulo *Violência doméstica em Totonya, de Rosária da Silva* nos desloca para o contexto angolano, demonstrando como a narrativa ficcional serve para expor as dinâmicas de poder e as desigualdades de gênero.

Finalmente, a coletânea dedica uma atenção especial à ponte entre a teoria literária e a sala de aula, provando que a "expansão" deve, mormente, ser pedagógica. O capítulo *Ensino de literatura na educação básica* sugere o uso de narrativas autobiográficas de mulheres em guerras para fomentar o letramento literário e a reflexão humanística. Assim, ele oferece propostas práticas e reflexivas para o ensino básico.

O que o leitor tem em mãos não é, portanto, uma série de ensaios isolados, mas um mosaico coeso. Cada capítulo, à sua maneira, reafirma que a literatura não é um objeto estático, mas uma prática em expansão, capaz de se reinventar em novas mídias, abraçar novas vozes e transformar realidades.

Gabriel Felipe da Silva

CAPÍTULO 01

ANÁLISE INTERPRETATIVA DE LUÍS DA SILVA NO ROMANCE “ANGÚSTIA” DE GRACILIANO RAMOS

Ana Roberta Nóbrega Rodrigues¹; Révia Mara de Araújo Moreira²; José Juvêncio Neto de Souza³;

¹ Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF. E-mail: ana20251002749@alu.uern.br.

² Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF. E-mail: revia20251003067@alu.uern.br.

³ Doutor em Letras, bolsista FAPERN com atuação como professor colaborador no Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF E-mail: josejuvencio@uern.br.

RESUMO:

A Literatura contemporânea se caracteriza pela intrincada interdependência entre elementos socioculturais e aspectos estético-literários, conforme a visão teórica de Cândido (2006). Segundo o autor, a obra literária não representa apenas um reflexo direto e transparente da realidade externa, mas sim uma transfiguração dessa realidade — um processo que envolve a deformação e a transformação da experiência concreta em uma criação autônoma, na qual o sentido literário emerge dessa modificação consciente do real. O objetivo deste estudo é realizar uma análise interpretativa de Luís da Silva, personagem-narrador da obra Angústia do escritor alagoano Graciliano Ramos, publicada em 1936 o que a caracteriza como pertencente ao período da Literatura brasileira denominado de Romance de 30. A obra retrata a história de Luís da Silva, um funcionário público frustrado e solitário que vive uma intensa crise existencial. O livro explora a profundidade da mente de Luís da Silva, seus sentimentos de inveja, raiva e desejo de vingança, culminando em um ato de violência, o assassinato de seu rival. O romance é marcado por um fluxo de consciência fragmentado, que mistura passado e presente, e pela crítica social à burguesia e ao conservadorismo da época.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Romance de 30. Graciliano Ramos.

INTRODUÇÃO

A Literatura contemporânea nos oferece uma gama de possibilidades, pois seu estudo é permeado por uma pluralidade de autores, estilos e temáticas.

No meio da quantidade, porém, algumas regularidades podem ser encontradas; com vistas a determiná-las, no trabalho seguinte opta-se por encaminhar algumas reflexões a propósito da romance brasileiro contemporâneo “*Angústia*” de autoria de Graciliano Ramos. Para este estudo buscamos verificar a narrativa ficcional presente nas vozes que ecoam da personagem principal do romance, a saber: Luís da Silva. Dessa maneira entendemos que a Literatura contemporânea dialoga com o espaço de produção da narrativa de ficção literária produzida no período que ficou conhecido como o Romance de 30, em que vários escritores trouxeram cada um com seu regionalismo suas marcas deixadas nos seus escritos ao longo da história da Literatura brasileira.

O romance de 30 foi um movimento que não se restringiu ao seu tempo, pois alguns momentos motivaram a escrita literária e, consequentemente, o período foi marcado por diversas transformações da sociedade e do Estado nacional. Os romances que marcaram o período vigente, trouxeram consigo marcas dos autores que ainda escreveriam ao longo do decênio de 40 quando se assinala a lenta passagem para outras formas de escrita ficcional. Mas, ao lado de uma cronologia mais aberta do que supõe aquele rótulo, o que nos interessa é a novidade crítica que o livro “*Angústia*”, de Graciliano Ramos nos apresenta com a maestria como a narrativa se desenvolve nas vozes psico-fragmentadas do narrador personagem principal do romance. Logo, a obra oferece dimensões sociais e psicológicas com foco na narrativa de ficção em prol de uma personagem fragmentado pelo tempo preso em seus dilemas.

Com foco na investigação da narrativa ficcional apresentava na fala da personagem principal do livro utilizamo-nos de alguns teóricos e estudiosos que versam sobre a temática literária aqui pesquisada, tais como: Lafetá (2004); Bueno (2006); Caldas (2006); Candido (2006); Siqueira (2009) Camargo (2023) e Machado (2023) dentre outros.

Este trabalho, visa fazer uma análise interpretativa da personagem Luís da Silva no romance “*Angústia*”, de Graciliano Ramos. Para essa investigação buscaremos respaldo teóricos nos estudos de Candido, (2006). Dessa maneira, procuramos compreender como essa personagem tem uma vida fracassada, sendo ele um falso herói, um funcionário público problemático e solitário, mais

acima de tudo, um homem da atualidade no que concerne aos estudos literários contemporâneos.

Buscamos, ainda entender como o autor traz à tona uma personagem que não sabe lidar com as constantes mudanças que ocorrem em sua vida, frustrações em seus relacionamentos e emprego, queda de paradigmas e decepções. Além disso, tenta-se entender porque ele é um sujeito amargurado e mal resolvido, que não consegue fazer mal a ninguém a não ser para si mesmo, como também o porquê do fato de ser oprimido pela sociedade, e porque é consumido pela sua forma de pensar, se expressar e se apaixonar.

Este artigo se compõe de três partes: a primeira corresponde à fundamentação dos pressupostos teóricos, em que nos baseamos a luz das teorias literárias de importantes estudiosos e pesquisadores acerca da obra em estudo; em seguida partiremos para a análise interpretativa da personagem principal do romance “*Angústia*”, de Graciliano Ramos; por fim nossas considerações finais onde refletimos e finalizamos nossa pesquisa dando ênfase e espaço para novas questões e posicionamentos acerca da obra estudada.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O Romance de 30 ou neorealismo foi uma corrente artística da literatura brasileira do século XX, na qual os escritores realizavam críticas e denunciavam os grandes problemas sociais do Brasil. Essa passagem da literatura no Brasil, fez parte da “prosa da 2º fase do Modernismo”, tendo como característica principal o “regionalismo brasileiro”, que é a “relação do homem com o meio em que vive”. No regionalismo, os autores retratam a realidade, sob o ponto de vista crítico das relações sociais, que ocorreram em dois momentos a destruição da literatura influenciada pelos colonizadores e escritores portugueses, e a busca da formação brasileira de nosso próprio sistema estético e literário. Segundo Cândido, (2006, p. 65):

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão,

fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo.

Assim sendo, entendemos que essa grande revolução literária em 1930, proporciona uma abertura vitoriosa para os escritores de vanguarda que se mostram para o campo social, propondo debates em seus romances de histórias reais e nacionais, sobre a vida e a situação do povo do campo, das cidades, e o drama da seca.

Os romancistas dessa época também abordam a figura do herói problemático, o anti-herói, que se opõe e resiste às pressões da sociedade e dos seus conflitos pessoais, fazendo sempre uma análise psicológica de seus personagens. Graciliano Ramos traz todos esses fatores à tona em “*Angústia*”, tornando assim uma obra narrativa que representa todas as culturas espalhadas pelo Brasil. De acordo com Cândido, (2006, p. 17):

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir.

A literatura contemporânea caracteriza-se pela complexa articulação entre fatores socioculturais e estético-literários, conforme a perspectiva teórica de Cândido (2006). Para o autor, a obra literária não é um mero reflexo transparente da realidade externa, mas uma transfiguração dela — que implica uma deformação e transformação da experiência real em uma criação autônoma, onde o sentido literário surge dessa alteração deliberada da realidade. Ele enfatiza a importância de compreender a interrelação entre o contexto sociocultural e a construção interna da obra, formando um sistema literário que evolui ao longo do tempo e que expressa os valores e normas de uma época.

No romance “*Angústia*” (1936), de Graciliano Ramos, podemos observar essa transfiguração em ação. A obra, narrada em primeira pessoa por Luís da Silva, expressa a dimensão subjetiva da existência humana marcada pelo sofrimento, pela opressão e pelo conflito interior, refletindo ao mesmo tempo um contexto histórico brasileiro conturbado, onde se desenham tensões políticas e sociais da década de 1930. Como arte literária, “*Angústia*” não reproduz simplesmente essa realidade objetiva; a narrativa de Luís da Silva é construída por meio de associações mentais, temporalidades intercaladas entre memória e presente histórico, e um estilo intimista e fragmentado que transfigura as angústias individuais em simbolismo universal.

Este romance traz uma espécie de drama moderno, a personagem principal, é um ser humano totalmente frustrado e amargurado que é envolvido com ironia e cinismo irremediável. Nessa passagem a obra é comparada com outras personagens de romances modernos da ficção brasileira, como podemos ver nas palavras de Cândido, (2006, p. 47):

É um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira - Luís da Silva. Raras vezes encontraremos na nossa literatura estudo tão completo de frustração. Com efeito, Luís não é um frustrado como Bento Santiago, o professor Jeremias ou Belmiro Borba - que se envolvem numa cortina de ironia, mediocridade cética ou lirismo. Mas um, frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação.

Ainda sob a ótica de Cândido, “*Angústia*” exemplifica como uma obra, mesmo inserida em um sistema literário com traços realistas ou regionalistas predominantes na época, transcende a mera objetividade documental ao operar uma reordenação da realidade na busca por expressividade. O romance, portanto, permite ao leitor experimentar a expressão da angústia existencial, não por uma correspondência direta ou fidedigna da realidade, mas pela legítima construção literária que molda o mundo representado para lançar uma percepção mais intensa e profunda do real.

Assim, comparando a teoria de Cândido (2006) com a obra “*Angústia*”, nota-se um diálogo frutífero: a obra de Graciliano Ramos ilustra a noção de transfiguração onde a realidade social e pessoal é recriada para expressar o

drama humano contemporâneo, enquanto a reflexão teórica de Cândido habilita a leitura da literatura contemporânea como um campo heterogêneo de mediações entre mundo, sujeito e forma literária. Essa articulação enriquece a compreensão da literatura contemporânea como uma esfera produtora de sentidos que reflete e ao mesmo tempo reconfigura as tensões da vida social e subjetiva.

A personagem principal se sente sujo fisicamente, e a obsessão da água purificadora percorre o livro, no qual o banheiro desempenha papel importante. Esse sentimento de abjeção volta-se sobre ele próprio Luís da Silva se anula da própria autopunição e só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se. Analisando este sentimento de culpa, encontramos no livro um movimento de consciência angustiada.

Alguns dias depois, achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueira, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. Tomo uma xícara de café às seis horas e entro no banheiro. Saio às oito, depois das oito. Visto-me à pressa e corro para a repartição. Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. (Ramos, 2003, p. 122).

A angústia existencial e social é modelada como uma experiência estética que dialoga tanto com o universo subjetivo do personagem quanto com o coletivo, recriando a realidade para intensificar a vivência do leitor sobre tensões humanas profundas e universais. Assim percebemos a narrativa que se desenrola em acontecimentos traumáticos, angustiantes e desesperadores em que a personagem está inserida e se comporta em sua jornada para entender o meio em que vive e a si próprio.

Cândido (2006) relaciona a manipulação técnica na literatura à capacidade de transformar o caos original da experiência em uma ordem estética que confere sentido e humanização à obra. Para Cândido, a literatura é uma "transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem", uma manipulação técnica indispensável para configurar a obra literária, que não replica a realidade de forma mecânica, mas organiza e dá forma ao material bruto da experiência para criar uma mensagem coerente e profunda

que pode tocar o leitor. Essa manipulação técnica estabelece uma ordem possível apenas pela linguagem literária, que vai além das regras convencionais da língua, criando sentidos que humanizam tanto o conteúdo quanto o próprio caos interior do autor ou personagem.

No romance “*Angústia*” de Graciliano Ramos, essa manipulação técnica se manifesta na forma de uma narrativa fragmentada, marcada pelo monólogo interior intenso e pela construção psíquica do personagem Luís da Silva. A técnica utilizada por Graciliano Ramos desestrutura a linearidade temporal convencional, entremeando memórias, devaneios e associações mentais que representam o estado conturbado e angustiado da mente do protagonista. Essa fragmentação e estilização textual criam uma atmosfera opressora e deformada que reflete a angústia existencial e social de Luís da Silva, tornando evidente a ligação entre a técnica literária e a representação da angústia. Assim, a forma literária manipulada serve para aprofundar a expressividade desse sofrimento interior, tornando-o palpável e intenso para o leitor, ultrapassando a mera reprodução da realidade para construir um sentido estético significativo e humanizador.

Portanto, para Cândido, a manipulação técnica é essencial para representar a angústia em literatura, pois é por meio dela que o autor cria uma ordem estética que expressa experiências subjetivas profundas, como a angústia, ordenando o caos interior e dando forma a um texto que produz conhecimento e empatia estética. Em “*Angústia*”, essa técnica é o elemento que possibilita a representação simbólica e fragmentada da mente atormentada do protagonista, evidenciando o sofrimento existencial na linguagem formal do romance.

Além disso, a própria temática da obra, que envolve conflitos de poder, frustrações amorosas e antagonismos sociais, é amplificada por essa manipulação técnica, que não apenas relata os eventos, mas os mostra através de um filtro psicológico altamente estilizado. A técnica de Graciliano Ramos organiza o caos discursivo interno do personagem, gerando uma ordem estética que, paradoxalmente, revela uma desordem interior profunda, muito próxima do conceito de “mandonismo” e dominação explorados em outras obras do autor, trazendo uma crítica social implícita ao quadro opressivo vivido pelo personagem.

Graciliano Ramos adota uma linguagem simples, direta e econômica, com frases curtas, repetitivas e uma intensa carga de introspecção. Essa técnica reforça a sensação de angústia, de inquietação contínua, além de marcar uma espécie de “fluxo de consciência” que revela a complexidade psicológica de Luís e a opressão social que ele vivencia. Ele evita o sentimentalismo excessivo e opta por uma narrativa mais objetiva, quase monótona, que intensifica a sensação de prisão, tanto física quanto emocional. Assim, o estilo se torna uma ferramenta poderosa para retratar o lado mais sombrio e angustiado do protagonista, refletindo também as crises da sociedade brasileira da época. O autor utiliza Luís para criticar a hipocrisia, a opressão e as desigualdades do sistema social brasileiro, evidenciando as limitações impostas às pessoas comuns e suas dificuldades de expressão e liberdade.

ANÁLISE INTERPRETATIVA DE LUÍS DA SILVA

O narrador e personagem principal de “*Angústia*” chama-se Luís da Silva, homem profundamente marcado pela angústia existencial, uma personagem frustrada e conflituosa, que representa a inadequação e o sofrimento de um indivíduo deslocado no ambiente urbano moderno. Originário de uma família rural decadente, Luís vive em Maceió, capital em processo de modernização, e se mostra incapaz de se adaptar aos códigos e dinâmicas sociais da cidade, revelando um forte sentimento de inadequação e isolamento diante da realidade urbana.

Psicologicamente, Luís é um personagem atormentado por suas frustrações pessoais, inseguranças e baixa autoestima. Ele se define como tímido e desagradável, carregando uma sensação profunda de inferioridade social e moral. Sua obsessão se materializa principalmente na relação com Marina, sua vizinha, que representa ao mesmo tempo um ideal de amor e status social e uma fonte de constante frustração, pois sua demanda por bens materiais e comodidades faz com que Luís se endivide e perca o controle emocional. Essa relação gera também o conflito com Julião Tavares, seu rival, homem bem-sucedido, que simboliza o poder da burguesia emergente e o acirramento das desigualdades sociais.

Luís é um ser humano perturbado, que se enquadra no estereótipo de falso herói problemático, pois ele é amargo, isolado, fracassado, frustrado com seus relacionamentos e com seu emprego, raivoso, petulante, depressivo, com a autoestima baixa, embora não pareça. Ele é desencantado, pessimista, tímido, racional e introspectivo, pois é voltado para si mesmo, e, na maioria das vezes, ignora tudo o que acontece ao seu redor. Ramos (2003, p. 35) apresenta o lugar e como vive a personagem:

Ainda não disse que moro na Rua da Macena, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, frequentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água.

Um dos momentos que vai desencadear a narrativa é a apresentação do caso amoroso de Luís da Silva com a personagem Marina, pois é com ela e por ela que Luís da Silva trava uma batalha consigo mesmo e com o meio que o cerca para casar-se com ela. Num momento de ímpeto, dominado pelo desejo, Luís sacia sua vontade de ter nos braços Marina por um instante, mesmo com o receio de serem pegos pela mãe da jovem. Vejamos, Ramos (2003, p. 57-58):

Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo. Quando nos separamos, ficamos comendo-nos com os olhos, tremendo. Tudo em redor girava. E Marina estava tão perturbada que se esqueceu de recolher um peito que havia escapado da roupa. Eu queria mordê-lo e receava ao mesmo tempo que d. Adélia nos surpreendesse, encontrasse a filha decomposta.

Apesar de terem alguns momentos “quentes” Luís da Silva tinha intenções de casar com Marina. Ele via a moça com desejo e em vários trechos da obra isso é evidenciado. Mas podemos também ver que a relação deles reflete sua dificuldade de adaptação à modernidade de forma bastante simbólica e tensionada. Marina representa para Luís um ideal de ascensão social, amor e esperança de uma vida melhor, ligada ao status e aos valores burgueses emergentes na modernidade. No entanto, essa relação está marcada por desconfianças e conflitos, pois Marina demonstra insatisfação com as condições financeiras precárias de Luís e seus esforços para sustentá-la, refletindo a pressão dos novos valores materialistas e sociais que compõem a sociedade

urbana e moderna. Na obra isso é evidenciado pelo personagem-narrador informar que todas as suas economias foram entregues e que ainda teve a necessidade de contrair um empréstimo para iniciar as compras para o casamento.

Na obra, Luís da Silva descobriu que Marina havia feito um aborto ao ser abandonada por Julião Tavares, de quem ficou grávida. O ato do aborto em si não o incomoda por motivos éticos, mas simbolicamente marca uma mudança em Marina. Após o aborto, ela deixou de ser a mulher viva e alegre que Luís conheceu, passando a agir de forma desanimada e cabisbaixa, o que aumenta a angústia dele. Essa transformação na postura de Marina impacta profundamente Luís, reforçando sua sensação de perda e sofrimento. Em muitos trechos Luís da Silva fala mal de Marina. Vejamos uma passagem em que Luís critica Marina quanto à sua insatisfação e interesse material “Marina recebeu os panos friamente, insensível ao sacrifício que eu fazia, aquela ingrata”. (Ramos, 2003, p. 80). Em um outro momento constrói mentalmente uma imagem de Marina marcada pelo desinteresse e falsidade. Vejamos, Ramos (2003, p. 82):

Não tornamos a falar em casamento. Creio que ela procedeu assim por hábito. Ou talvez quisesse pagar os objetos que tinham esgotado a minha fortuna. Mas ia-se distanciando, e eu não podia agarrá-la. Às vezes ficava trombuda, aparentando gravidez. As distrações eram constantes, aquele modo de se descangotar, abrir a boca e olhar por cima da cabeça da gente. Isto me amarrava e atenazava. Presumo que a intenção dela era desembaraçar-se de mim lentamente, ou desembaraçar-se ela própria do costume que havia adquirido.

Já o trecho (Ramos, 2003, p. 163) “Os beiços de Marina estavam como os de uma defunta, os olhos procuravam socorro, e eu cravava as unhas nas palmas das mãos, mordia a língua por haver deixado escapar mais uma vez a injúria que nada significava”. Luís descreve Marina com termos físicos após encontrá-la após o aborto, revelando sua angústia profunda e ressentimento.

Podemos constatar ainda que Luís da Silva é um personagem que tem dificuldade de se relacionar e de lutar pelo que deseja, pois sente medo de ser rejeitado, de não ser aceito pelos outros, principalmente de não ser aceito por alguém que ele se importa, ou melhor, se interessa. Há ainda uma espécie de conflito de personalidade vigente e atuante que toma conta da personagem, e é justamente esse conflito entre subjetividade e objetividade que Luís da Silva julga estar em uma posição diferente e distante entre o que sente e a relação que

permeia na realidade em que vive. Nesse sentido, entende-se um pouco desse conflito no fragmento abaixo retirado do livro “*Angústia*”, quando Luís da Silva vai a um bar. Ramos (2003, p. 106):

[...] entrava numa bodega, tentava conversar com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa.

Assim sendo, Luís da Silva sente uma enorme dificuldade de se enturmar, e esse incômodo é maior quando ele está diante de novas pessoas, pois não consegue se expressar amigavelmente com desconhecidos. Sem falar no fato de possuir um sentimento de superioridade em relação a algumas pessoas, mesmo tendo autoestima baixa, e talvez isso aconteça pelo fato de ser escritor.

A personagem tem um dilema terrível e crucial para o desfecho do romance, trata-se do surgimento de seu arquirrival Julião Tavares — melhor posicionado social e economicamente — simboliza a luta de Luís para encontrar seu lugar na modernidade que privilegia o sucesso econômico e a estabilidade material, com certeza para Luís da Silva a única opção plausível e possível para acabar com a ameaça que pairava e viria a arruinar seu caso amoroso e futuro matrimônio com Marina era a presença constante e irritante de Julião Tavares, tanto que se viu obrigado a assassiná-lo, pois já tinha perdido para ele em tudo que se relaciona ao bem estar e felicidade de Marina. A tensão e a pressão dessa relação amorosa e socializada evidenciam a dificuldade de Luís em adaptar-se às dinâmicas e valores modernos, levando-o ao desespero psicológico. Vejamos em Ramos (2003, p. 129-130):

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer.

Logo após o ocorrido Luís sente-se acuado em todos os lugares, e ele mal consegue encarar as pessoas, pois sente vergonha de si mesmo, sente-se um parasita, um desajustado no mundo. Ele apenas se satisfaz pensando no seu

passado, e o que não o deixa ser mais fracassado ainda é o fato de ser intelectual e de ter vários manuscritos de sua autoria guardados que de vez em quando, ele revê e os julga. Como no trecho abaixo de Ramos (2003, p. 168):

Eu encolhia-me, reduzia-me e, em caso de necessidade, sentava-me com uma das nádegas. As viagens se tornavam horrivelmente incômodas, mas havia-me habituado a elas, e ainda que o carro estivesse deserto, não poderia espalhar-me como Julião Tavares: receava que me viessem empurrar e tomar, sem pedir licença, algumas polegadas da tábua estreita.

Luís da Silva é uma figura que transcende sua condição de personagem literário. Ele é um símbolo universal do homem angustiado, preso entre desejos e imposições, entre a opressão social e a sua própria fragilidade psicológica. Sua trajetória revela as complexidades da condição humana, especialmente quando submetida às forças de uma sociedade repressiva e conservadora.

Como podemos observar, a vida de Luís da Silva reflete de várias maneiras as condições sociais, econômicas e culturais do Brasil na década de 1930. Ele enfrenta dificuldades financeiras e pobreza, o que revela a fragilidade da classe média ou baixa na época. Sua preocupação constante com dinheiro, emprego e segurança econômica reflete a instabilidade social e a desigualdade presentes na sociedade brasileira da época. Demonstra uma forte ligação às tradições, aos valores morais e às expectativas da sociedade. Sua busca por respeito, honra e estabilidade é um retrato das pressões sociais e culturais que moldavam o comportamento das pessoas naquela época.

Uma figura que, embora externamente comum, revela uma riqueza de conflitos internos, dúvidas e angústias que o tornam um símbolo universal do homem confrontado com suas limitações, desejos e pressões sociais. Luís da Silva representa o indivíduo comum, frequentemente invisível na sociedade, que enfrenta uma série de frustrações e dilemas internos. Sua condição de pobre, professor rural em uma época da vida, funcionário público — que era pago para escrever o que lhe mandavam, tinha suas dificuldades financeiras —, dúvidas amorosas e conflitos morais que fazem dele uma personificação do homem que vive à margem das estruturas de poder e sucesso.

Luís da Silva vive um conflito constante entre seus desejos pessoais — especialmente relacionados ao amor, o desejo por Marina e à esperança de felicidade — e as imposições morais e sociais que sente. Sua incapacidade de

agir com liberdade reflete uma repressão interna que se manifesta na sua ansiedade, insegurança e sentimento de fracasso. A sua impulsividade, que eventualmente leva ao ato extremo (o assassinato), é uma expressão dessa repressão acumulada. Sua atitude impulsiva é o clímax de uma ansiedade que o corrói por dentro, simbolizando a luta entre o desejo de liberdade e as amarras do que é considerado moral e correto.

A narrativa em primeira pessoa, por meio do fluxo de consciência, permite uma aproximação intensa à sua interioridade da personagem. O leitor acompanha suas incertezas, suas dúvidas morais e sua sensação de impotência, que reforçam o seu caráter de alguém que, apesar de todas as limitações, busca entender sua própria existência. A estrutura narrativa, somada ao caráter introspectivo do personagem, reforça sua condição de isolamento emocional.

Graciliano Ramos, através da voz da personagem principal Luís da Silva, denuncia a repressão social e a hipocrisia moral, que contribuem para a formação de um personagem aprisionado por suas próprias emoções e por uma sociedade que limita suas ações e pensamentos. A obra ao retratar Luís da Silva de forma tão íntima e crua, convida o leitor a refletir sobre as próprias angústias, as limitações impostas pelo ambiente social e as consequências de uma repressão silenciosa e constante.

Assim, chegamos ao fim melancólico e solitário da personagem em que percebemos a verdadeira angústia em saber que até viajando não poderia se desvincular de sua condição de ser um homem triste, fracassado, e principalmente solitário. E ainda que jamais poderia chegar a ser como seu rival, nem tão pouco o que Julião representava e aparentava naquela sociedade, dessa forma, mesmo tendo ele, Luís da Silva vencido Julião pelo ato do assassinato, este ainda rondava e permanecia vivo no seu coração angustiado e em sua mente transtornada.

CONCLUSÃO

A personagem Luís da Silva, tem qualidades e características que não são admiráveis para um homem comum. O fato de viver em um mundo civilizado, organizado, urbano e lotado de pessoas egoísticas, o torna um personagem

afastado socialmente, angustiado, medíocre, amargo e solitário. O amor que sentia por Marina ao invés de salvá-lo dessa vida angustiada o transformou em um ser humano sofrível e digno de pena.

Em seu interior, pode se dizer que Luís da Silva queria apenas viver em um lugar em que fosse respeitado e admirado por todos, ou melhor um lugar no qual todos se respeitassem e se cumprimentassem em uma relação de simbiose e sinceridade verdadeira. Isso sem dúvida foi um dos motivos para Luís da Silva não ter simpatizado com Julião Tavares, pois era seu oponente e ele por sua vez, se sentia superior a todos, e o protagonista principal não queria se sentir abandonado e muito menos inferiorizado.

Assim sendo, compreendemos que a personagem protagonista em “*Angústia*” de Graciliano Ramos faz os leitores entrarem em uma viagem profunda no inconsciente de um homem banal, parecido e/ou ainda feito aos moldes do contemporâneo atual, funcionário público, que é visto como um homem comum e medíocre. Um ser humano patético. Assim, Luís da Silva também é visto como um falso herói problemático porque é fruto da sociedade capitalista.

Depois desse levantamento interpretativo acerca da personagem principal da obra “*Angústia*” de Graciliano Ramos, percebemos que ainda há muito a se fazer para que possamos chegar a uma investigação mais a fundo e detalhada sobre o assunto, a personagem a obra e por que não dizer do próprio movimento modernista.

Por fim, destacamos que o nosso respectivo artigo é apenas um pequeno recorte sobre o livro “*Angústia*”, e que nosso foco foi direcionado a investigação da personagem protagonista, a saber: Luís da Silva. Dessa maneira, compreendemos que ainda há muitos questionamentos e indagações a serem explorados, analisados e apresentados sobre este campo de estudo e respectivamente sobre esta obra da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BUENO, L. **Uma história do Romance de 30.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALDAS, H. Um livro chamado *Angústia* — sobre o romance de Graciliano Ramos. **Psicol. clin.** v.18 n.1 Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

- https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-56652006000100011&script=sci_arttext. Acesso em 28 de Julho de 2025.
- CAMARGO, F. P. Literatura contemporânea: abordagens teórico-críticas e metodológicas.** [E-book]. Goiânia: Cegraf, UFG, 2023.
- CANDIDO, A. Ficção e confissão:** Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; Ed. 3, 2006.
- LAFETÁ, J. L. A dimensão da noite e outros ensaios.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- MACHADO, M. Literatura, formação e educação na obra de Antônio Cândido:** a humanização do homem. Estudos avançados 37 (107), p. 163 a 182, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/hnKVbrZPPHHD4LnHgtmgTrc/?format=html&lang=pt>. Acesso em 28 de Julho de 2025.
- RAMOS, G. Angústia.** Barueri: Editora Itatiaia, 2024.
- SIQUEIRA, J. C. Literatura brasileira contemporânea.** Curitiba, PR: IESDE Brasil, 2009. 288 p.
- TERESA, Revista de Literatura Brasileira / Área de Literatura Brasileira.** Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 16 (2015). São Paulo, 2015.

CAPÍTULO 02

AS RELAÇÕES DE INTERMIDIALIDADE SOB A ÓTICA DA INSTALITERATURA

Nathália Emanuelle Santos¹

¹ Doutoranda em Letras - Literatura de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

RESUMO:

O presente artigo pretende analisar as relações provenientes do conceito de intermidialidade (CLÜVER, 2012) sob a ótica da instaliteratura e da rede social Instagram. Por meio de exemplificações de autores, leitores e criadores de conteúdo literário contemporâneos, buscamos refletir sobre a presença da literatura e da autoria independente na mídia digital Instagram e demonstrar como as relações intermidiáticas constituem um novo lugar de divulgação, crítica e performance do literário.

Palavras-chave: Instaliteratura; Intermidialidade; Instagram.

INTRODUÇÃO

O avanço da literatura acompanha as evoluções midiáticas há muitos anos. Na contemporaneidade, mídia digital e literatura se entrelaçaram a partir do momento em que os leitores e autores passaram a criar uma nova forma de consumir e produzir a prática literária. Nessa perspectiva, surgiram distintas manifestações artísticas nas redes sociais, o que também revolucionou a prática de leitura e a interação entre leitor, leitura e autor.

O presente artigo tem como foco a relação das manifestações literárias nas mídias, considerando as evoluções tecnológicas que permitiram o surgimento da autoria independente, movimento no qual que o meio de publicação das obras de um escritor acontece de forma autônoma e independe de editoras. Tal mudança revela como o fazer escritor atualmente se configura como uma concepção que se distancia dos conceitos anteriores à era da Internet.

O objetivo é analisar as relações intermidiáticas da literatura no Instagram por meio da investigação de perfis autorais, identificando as interações dos autores e criadores de conteúdo com o público e os recursos de linguagem utilizados para a divulgação de suas obras. Discutiremos acerca da relação entre a literatura e a mídia, refletindo sobre como os aspectos analíticos das obras são apresentados, além de demonstrar como a literatura pode ser produzida, publicada e divulgada em espaços digitais e assim gerar grande valorização, acesso e transmutações para o público-leitor e a prática de leitura.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A presença da literatura no Instagram

No presente momento, o Instagram é uma das maiores redes sociais de compartilhamento de informações e conteúdos diversos, contabilizando 2 bilhões de usuários ativos. A rede social se tornou um ambiente de trabalho comercial, uma forma de divulgar aquilo que é produzido por causa de seus variados meios de publicação para alcançar de forma mais prática o seu público em específico.

A plataforma deixou de ser um ambiente apenas pessoal e se tornou um espaço de compartilhamento de manifestações artísticas. A partir disso, surgiu a “*instaliteratura*”, junção das palavras Instagram e literatura, termo que, de acordo com Martins (2016), “pode ser usado para se referir tanto a conteúdos literários autorais, quanto a qualquer compartilhamento de conteúdo literário de terceiros [...] publicados no Instagram.” (p. 01). As hashtags relacionadas a esses temas são importantes para que o conteúdo circule e seja de fácil acesso ao público interessado.

A presença da literatura nessa plataforma foi algo bastante grandioso. O que antes existia apenas no papel passou a estar nos perfis de críticas literárias, fazendo o público conhecer mais sobre os autores renomados e apresentado a eles os contemporâneos.

Esse movimento influenciou a criação de perfis autorais, nos quais escritores iniciantes ou não tão conhecidos pelo público fizeram surgir um novo movimento literário na mídia chamado “autoria independente”. Os autores

independentes são aqueles que não precisam de uma editora para publicar suas literaturas, mas utilizam todas as mídias fornecidas pela plataforma para compartilhar seus conteúdos literários e atingir seu público. Geralmente, tais autores utilizam o sistema gratuito de publicação digital da *Amazon*, denominado *Amazon Kindle Direct Publishing*, o KDP.

Assim, podemos enxergar essa manifestação como um fenômeno de intermidialidade da plataforma com a literatura. Afinal, o cruzamento que o autor faz pegando sua obra e adaptando em posts, vídeos, *stories*, *reels*, acaba transformando seu objeto literário em novas formas de comunicação e arte.

O conceito de intermidialidade

Pode-se dizer que a intermidialidade é um processo de junção e interação de várias mídias. Porém, quando falamos em mídia, não nos limitamos somente aos ambientes digitais, pois também devemos considerar como mídia a literatura e o envolvimento de outras artes, já que essas geram uma forma de comunicação e informação cultural. Acerca disso, Clüver reflete:

O uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo — a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada nos chassis — resulta na constituição dos materiais do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana. Esses materiais representam a “modalidade material”, nomenclatura de Lars Elleström (2009a), da mídia “pintura” (no sentido coletivo da palavra). É esse significado de “mídia” como “mídia de comunicação” (2002, p. 02).

Deste modo, é possível afirmar que a intermidialidade implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias e que esse é um termo guarda-chuva, isto é, que pode ser utilizado para qualquer fenômeno que acontece *entre* mídias (CLÜVER, 2002). Então, esse processo faz o cruzamento entre as mídias, abrangendo inúmeras formas de artes e comunicação.

Os estudos sobre a intermidialidade surgiram na Alemanha nos anos de 1990. No Brasil, a palavra foi recém incorporada ao vocabulário da língua portuguesa e os estudos sobre esse fenômeno são restritos às áreas de mídia em geral.

Sendo um tema que começou a ser estudado recentemente, a intermidialidade pode ser analisada em diversas culturas e épocas e em todo movimento que envolve as artes.

Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou especiais" (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa). Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores. (CLÜVER, 1999, p. 02).

Rajewsky (2002) propôs três subcategorias que são fundamentais para o aprofundamento da intermidialidade, sendo essas: combinações de mídias, referências intermidiáticas e transposição midiática.

Na subcategoria combinações de mídias acontece o resultado ou o processo de combinação entre duas mídias distintas ou duas formas midiáticas de articulação. Conforme Rejewsky,

assim, nessa categoria, a intermidialidade é um conceito semiótico – comunicativo, baseado na comunicação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma interação "genuína", uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos. (REJEWSKY, 2002, p. 06).

Assim, a combinação de diferentes formas de mídias pode resultar no surgimento de gêneros novos de arte ou até mesmo uma nova mídia independente.

A subcategoria referências intermidiáticas refere-se a uma mídia que evoca de diferentes formas elementos de uma outra mídia. É o que acontece quando, em uma cena cinematográfica de um filme, são utilizadas referências de uma pintura famosa. Desse modo, percebemos a referência de uma mídia em outra mídia e, por se tratar de um fenômeno tão comum, pode-se dizer que "a intertextualidade sempre significa também intermidialidade." (CLÜVER, 2002, p. 14).

Nessa categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermidialidade designa um conceito semiótico- comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se

refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (REJEWSKY, 2002, p. 07).

Já a transposição midiática é o processo de transformar um produto de determinada mídia em outra mídia, como, por exemplo, um texto literário transformado em um filme.

Essa categoria é uma concepção de intermidialidade genética, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja a formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente midiático (RAJEWSKY, 2002, p. 06).

Isto posto, os estudos da intermidialidade podem acontecer de forma sincrônica, pois envolvem uma tipologia de formas específicas da intermidialidade, e diacrônica, que resulta na história intermidiática das mídias. Esse fenômeno é fundamental para o estudo das relações do funcionamento do Instagram, pois com as produções literárias publicadas na plataforma percebemos toda uma intermidialidade no uso do autor ao combinar as duas mídias, trazendo referências e transposições e assim criando um novo ambiente literário.

O instagram como uma mídia sociodigital

O Instagram é uma das mídias sociais mais utilizada em todo o mundo, permitindo uma conexão e interação com os usuários de uma forma bastante criativa, gerando alcances absurdos.

Na plataforma podemos encontrar várias combinações de mídia, como as publicações de foto, em que o usuário consegue capturar uma foto naquele exato momento ou escolher alguma que já esteja em na galeria do celular, editar e publicar no seu perfil para todos os seus seguidores interagirem com o seu conteúdo.

Existe também a criação em formato de vídeos, que foi aumentando as formas variadas de se criar um vídeo com a evolução das tecnologias. Além de publicar um vídeo simples no perfil, o usuário tem acesso às ferramentas de *stories* e *reels*, que acompanharam essa evolução tecnológica, trazendo

inovações, como filtros de reconhecimento facial, músicas, narrações prontas, efeitos e uma plataforma de edições de vídeos dentro do próprio Instagram.

Os vídeos comuns têm duração até sessenta segundos, ficam acessíveis no perfil e podem ser publicados da mesma forma que uma fotografia. O *story* já é uma outra mídia que encontramos dentro do Instagram, por lá o usuário tem a possibilidade de publicar vídeos e fotos que conseguem ser acessadas somente por vinte quatro horas, depois disso elas simplesmente desaparecem. É um recurso que foi criado para melhorar a interação dos usuários no decorrer do dia e criar uma ideia de algo instantâneo e mais simples. Por ser diariamente atualizado, é um modo de acompanhar o cotidiano dos usuários para além dos conteúdos postados no *feed*.

O *reels* também é uma outra ferramenta de mídia encontrada na plataforma, na qual o usuário faz vídeos curtos e verticais, com durações de até sessenta segundos. Com o editor de vídeo disponível para o *reel*, o usuário pode usar sua criatividade fazendo várias montagens, com fundos musicais, textos e efeitos visuais. E esse conteúdo pode ser publicado na plataforma do *reel*, ser acessado no perfil e compartilhado no *story* tanto por quem publica quanto pelos seguidores que acompanham.

Apesar do Instagram ser uma plataforma visual, também encontramos o texto, que é uma outra forma de mídia utilizada pelos usuários. Esse pode aparecer em formato de imagem, na descrição de legenda de alguma publicação e em vídeos e compartilhamento de links que direcionam o leitor para alguma plataforma externa em que o texto foi escrito, como um site ou blog.

Com essas combinações de mídia no Instagram, criou-se um movimento sociodigital para a literatura. Os autores conhecidos passaram a utilizar os meios que a mídia oferece para propagar suas obras e interagir com o público, assim como autores encontraram no Instagram uma forma de concentrar a publicação de sua literatura, ampliando o mercado da literatura nacional independente.

O Instagram está cada dia mais sendo usado como um ambiente de publicação literária entre os autores independentes e até pelos filiados à editoras para atingirem os seus respectivos objetivos e públicos, pois a mídia permite mais flexibilidade para a divulgação, interação e criação do produto literário. No caso dos autores independentes, a possibilidade de criar uma autoria sem precisar

de editoras pode ser a única forma de conseguir adentrar esse mercado concorrido.

Porém, é importante destacar que, para que seja bem sucedido, o escritor precisa saber utilizar a mídia, adaptar suas obras para as diferentes mídias na plataforma, ser ativo na rede, saber se programar para frequências de postagens, trazer um ótimo conteúdo para atrair o público e interagir com os seus seguidores. Com isso, suas publicações literárias atingirão o seu público-alvo e ficarão conhecidas no ambiente digital literário, podendo transpor até mesmo a mídia digital, como ocorre com obras que primeiro foram publicadas como *ebook* para depois terem suas versões físicas.

O instagram como espaço aberto para qualquer escritor divulgar suas obras

A mídia Instagram é muito utilizada pelos escritores por causa de suas variadas possibilidades de interações com os seguidores, além também de ser uma forma mais prática de publicar a obra e fazer com que essa chegue até o público-alvo.

O Instagram virou o principal ambiente de publicação literária para os autores independentes, a mídia se tornou um lugar onde qualquer pessoa que queira escrever pode publicar, o escritor precisa apenas ter um perfil no Instagram e começar. Quanto mais se publica, maior o engajamento do algoritmo e assim o conteúdo é entregue para potenciais novos leitores e seguidores.

A mídia já foi criada com o intuito de ser um ambiente de interação entre usuários, e os escritores se apropriando desse meio como uma principal fonte de criação e divulgação. Assim, é possível criar sua obra e compartilhar com amigos e seguidores, fazer adaptações das obras em vídeos criativos com muita facilidade e compartilhar com qualquer pessoa.

Além disso, pode-se publicar as obras no *story*, ou momentos do cotidiano sobre a criação da obra com duração de vinte e quatro horas, fazendo os seguidores terem a curiosidade para saber sobre a vida do escritor, o processo de criação da obra e quando essa será lançada. Por lá também existe uma forma de interação com o conteúdo em que os seguidores podem comentar, reagir, opinar se gostaram ou não, fazer e responder perguntas e compartilhar o conteúdo do autor de diversas formas.

Existe a possibilidade de uma interação privada, enviando vídeos, fotos e mensagens para seguidores e amigos. Através dos *reels* ou das *hashtags*, os usuários conseguem descobrir vídeos de publicações novas dos autores e encontrar e conhecer outras públicas literárias com base nos seus interesses.

Os recursos de interação da plataforma ajudam o escritor a se expressar e conectar o conteúdo literário com qualquer usuário, em qualquer lugar ou momento, sem a necessidade da burocracia editorial. O próprio autor cria, escreve, edita e publica, tendo autonomia e clareza sobre todo o processo. E sua maior forma de publicação é adaptar sua obra utilizando todos os recursos que o Instagram oferece para interagir com os seus seguidores.

A relação entre literatura e mídia não é necessariamente recente

A interação do escritor em outras mídias e suas várias formas de publicação não é algo atual, afinal, isso já acontecia na passagem do século XIX para o século XX, o que revolucionou a prática de leitura na época:

[A literatura] dependeu de uma técnica usada no ocidente na segunda metade do século XIV: a produção de livros impressos a partir de blocos. Tal técnica assegurou, em Tukogawa (Japão) e Ming e Qing (China), a grande circulação de textos impressos, empresas de publicação comercial, uma densa rede de bibliotecas, sociedades de leitores e livrarias e a ampla difusão de gêneros populares. (CHARTIER, 1999, p. 01).

A publicação de um texto naquela época não significava necessariamente o material impresso, pois o próprio ato de ler em voz alta configurava como publicação. Com isso, os escritores de peças teatrais da época às vezes relutavam em ter seus textos impressos para o público, pois a forma de publicação preferida eram as encenações feitas da obra.

Eles insistiam em dois elementos: de um lado, o processo de publicação em si, que colocava o trabalho nas mãos dos compositores que trabalhavam nas gráficas e introduziam muitas falhas de impressão e erros no texto; por outro lado, a irredutibilidade estética entre o destino natural das peças, escritas para serem encenadas, vistas e ouvidas, e a forma impressa, que as priva de sua vida. (CHARTIER, 1999, p. 02).

Por outro lado, a criação da obra impressa se consolidou como uma mudança positiva, visto que reduziu o número de gastos de obras produzidas,

trouxe uma nova forma de trabalho e a divisão sobre ela e trouxe uma nova revolução de leitura, uma leitura silenciosa e memorável. Com mais publicação impressas de várias obras, ficou mais acessível o leitor ter um livro para si e ler e reler silenciosamente em qualquer ambiente que quiser. Segundo Chartier, “a leitura silenciosa permitiu um relacionamento com a escrita que era potencialmente mais livre, mais íntimo, mais reservado.”. (1999, p. 02)

Com a industrialização do livro, as publicações triplicaram em vários países durante o século XVII, constituindo novas formas de impressões, edições, formatos e, assim, construindo o hábito da leitura. Em alguns países os livros passaram a ser de acesso gratuito com a criação de bibliotecas.

Hábitos mais antigos de leitura mudaram para uma nova forma literária. O romance foi lido e relido, memorizado, citado e recitado. Os leitores eram tomados pelos textos que liam; eles viviam o texto, identificavam-se com os personagens e com a trama. (CHARTIER, 1999, p. 02).

A venda de livros por ambulantes também foi um marco importante na história da publicação dos livros. Através dos ambulantes os leitores começaram a ter acesso e contato com vários tipos de livros, por gênero e formato, o que fez com que o leitor conhecesse autores e obras diversas.

O repertório publicado para venda ambulante levou seus leitores a uma apropriação baseada no conhecimento (gêneros, temas e formas) mais que na descoberta de novidades. Tal maneira de ler caracterizou os leitores populares, pelo menos até meados do século XIX, quando o desenvolvimento de escolas, o aumento das taxas de alfabetização e a diversificação da produção impressa permitiram novas práticas (CHARTIER, 1999, p. 03).

Com a chegada da tecnologia e o descobrimento do uso das funcionalidades do computador, esses meios de publicação culminaram em um avanço muito grande. Nesse sentido, o livro físico acabou se adaptando ao meio digital e a autoria também encontrou seu lugar no ambiente tecnológico, nascendo assim uma nova forma de autoria.

O leitor torna-se um dos possíveis autores de um texto multiauthoral ou, no mínimo, o criador de novos textos compostos por fragmentos deslocados de outros textos. Os leitores da era eletrônica podem construir textos originais, cuja existência, organização e aparência dependem somente deles. Além disso, têm o poder de intervir a qualquer momento para modificar o texto e reescrevê-lo. Tudo isso, assim como a possibilidade de receber textos, imagens e sons no

mesmo objetivo – o computador -, altera profundamente todo o relacionamento com a cultura escrita (CHARTIER, 1999, p. 03).

O texto digital se tornou uma materialidade alcançada por qualquer pessoa em qualquer lugar no mundo, com a tecnologia é possível ler sobre qualquer gênero ou autor com muito fácil acesso. Consoante Chartier, “a passagem dos textos do livro impresso para a tela do computador é uma mudança tão grande quanto a passagem do rolo para o códex durante os primeiros séculos da era cristã.”. (1999, p. 03)

A chegada dos textos eletrônicos não significou uma perda dos textos impressos, mas sim um avanço para o fácil acesso de várias obras, a evolução de novas literaturas e o surgimento de várias formas de publicações no ambiente digital e físico. Os textos impressos e digitais sempre andaram juntos como uma forma de seguir os movimentos literários, nenhum surgiu para destruir ou tomar o lugar do outro, mas como formas de se adaptar às novas modalidades.

Deste modo, percebemos que os autores e suas variadas publicações estão há séculos germinando novos movimentos literários. A relação entre mídias não é um fenômeno apenas contemporâneo, o texto sempre teve suas variadas formas de publicações e adaptações de acordo com a evolução da sociedade.

O escritor contemporâneo e as mídias

O escritor está sempre se reinventando com o passar do tempo, trazendo novos movimentos literários, utilizando várias formas de mídias para manter sua obra viva. Na contemporaneidade, os meios de comunicação digitais são a maior forma de publicação e contato com o público que o escritor poderia ter. Como afirma Sá, “o mundo dos *mass media* está aí, diante de nossos olhos, enquanto a literatura busca alternativas para não desaparecer. Do seu canto, através dos olhos do personagem- escritor, ela perscruta o monstro-media.”. (2010, p. 13).

Com os avanços tecnológicos e o fácil acesso à informação, podemos dizer que os escritores contemporâneos escrevem sobre conteúdos que são consumidos por eles desde a infância em mídias da época. Pois através das mídias os escritores consumiam vários gêneros como terror, fantasia, ficção científica, entre outros.

Existiu uma era em que esses gêneros estavam em alta por meio de filmes, livros e jogos. O fácil acesso foi surgindo com a televisão, as locadoras de filmes, livrarias e a disponibilidade de encontrar esses conteúdos no ambiente digital. Os escritores contemporâneos se desenvolveram nesse ambiente e estão reproduzindo esses gêneros, fazendo-o crescer ainda mais de acordo com a evolução tecnologia e o surgimento de novas mídias. Sobre isso, Sá afirma:

Vale ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e consequentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas da Vila Sésamo, Jornada das Estrelas, Os Três patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas. (SÁ, 2010, p. 16).

O entretenimento foi um acontecimento fundamental para o surgimento dos escritores contemporâneos, “já que o entretenimento é um traço forte e inegável do mundo-média; o entretenimento triunfa sobre a vida e a tentação, ainda, de experimentar.”. (SÁ, 2001, p. 19).

Esses meios midiáticos trouxeram uma reforma no sentido de ser escritor. Anteriormente, o escritor era concebido como alguém intocável, genial, que vivia isolado para produzir. Já os escritores contemporâneos quebram todos esses padrões, mostrando que para ser um escritor, você não precisa ter um livro publicado, ou ter um livro publicado em uma editora, produzir obras geniais e não ser acessível, você apenas precisa escrever e prestar atenção nas formas de publicação para atingir seu público.

Apesar de ser uma evolução para literatura e para a forma de ser escritor, muitos desses novos autores não são conhecidos pelo público em geral, pois muitas dessas literaturas está restrita à algumas mídias, principalmente no ambiente tecnológico. Existem muitos leitores que se mostram relutantes em ler em outras mídias sem ser a obra física, como nos aparelhos *Kindle*, ou até mesmo que não considerem tais obras como literatura.

Para Sá, “o escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz na mídia.”. (2010, p. 20). Hoje em dia tudo é muito visual, por isso o escritor teve que se adaptar e aparecer mais que sua obra, mostrando sua vida cotidiana e seu processo criativo, interagindo com o público, participando de entrevistas, fazendo vídeos criativos. O autor acabou se tornando uma figura

pública e de fácil acesso para os leitores e isso é uma das formas de publicação da sua obra.

Portanto, podemos dizer que o fazer literário dos novos escritores, desde o processo criativo até sua forma de publicação, são todas ligadas pelas mídias e as suas evoluções. O escritor desde a antiguidade “tenta reinventar seu lugar e reconstruir sua história. Procura dar novo valor a suas histórias”. (SÁ, 2010, p. 23). Não deixando a literatura morrer e acompanhando todas as evoluções da sociedade.

Um estudo recente: o escritor e as redes digitais

A tese da professora e doutora Vera Follain de Fiigueiredo apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro é um exemplo de estudo recente sobre escritores e as mídias digitais. Intitulada “Navegar é preciso: Leminski – do livro à Internet”, a análise feita evidencia que o estudo “parte de uma discussão sobre as relações entre arte e tecnologia e sobre os efeitos da internet no que diz respeito à produção e circulação da literatura (em especial a poesia)”. (2014, p. 01).

A tese nasceu do interesse da autora pelas obras e vida pessoal do autor Paulo Leminski. Por curiosidade, em 2009 ela passou a observar o aparecimento do poeta na Internet, em específico na mídia social Twitter.

Tal observação começou pelo twitter, microblog que permite a cada usuário postar 160 caracteres por tweet. Ao descobrir que Leminski tinha um perfil neste microblog administrador por alguém que postava apenas poemas que cabem nos caracteres determinados pelo twitter (e, se considerarmos a obra de Leminski, não são poucas opções de poemas que se encaixam nesta determinação), a paixão pela obra do poeta transformou-se em curiosidade acadêmica. (FIGUEIREDO, 2014, p. 08).

A pesquisa foi realizada ao longo de cinco anos a partir da observação do perfil do autor no Twitter, tendo como foco a quantidades de postagens, o crescimento em números e as interações com o público.

[o perfil] @leminski teve um crescimento exponencial significativo, seguido de uma estabilização. No dia 15 outubro de 2009, o perfil de Paulo Leminski no Twitter contava com 2.767 seguidores e já tinha publicado 154 tweets; no dia 15 de novembro de 2012, eram 32.680 seguidores e 502 tweets publicados; e no dia 15 de julho de 2014, o número de seguidores estava em 37.478 e os tweets publicados

somavam 568. Vemos que, de 2009 para 2012, o número de seguidores do perfil de Leminski no Twitter teve um crescimento de mais 100%, enquanto a taxa de crescimento entre 2012 e 2014 ficou em penas 14%. (FIGUEIREDO, 2014, p. 08).

No decorrer da pesquisa, o aparecimento e o desaparecimento do perfil do autor, surgiu em outra mídia digital, o Facebook. E por lá surgiram várias postagens dos poemas mais famosos do autor, mas não só em textos, mas através de imagens, fotos, recados, várias performances diferentes das obras literárias do autor.

Graças a essa infinita biblioteca eletrônica que é a internet, muro imenso para grafitegarem sem fim, podemos ter dele, rodando e jorrando por aí, poemas, fotos, textos, falas, recados, rabiscos, performances que, por mais mal filmadas, são melhores do que nada. Seria tão interessante saber como Gregório de Matos era recebido nas casas onde ganhava hospedagem soberba e retribuía com seu humor corrosivo! Pois de Leminski muito podemos saber, o mito cresce e se remexe na internet. (FIGUEIREDO, 2014, p. 10).

Por causa desse movimento, a análise se desdobrou em três focos: o autor na internet, um estudo sobre as mídias Twitter e Facebook e as representações das obras nas plataformas e no site *Kamiquase*, de Elson Fróes, que foi amigo do poeta e é quem coordena desde 1999 o principal arquivo digital sobre a obra de Leminski disponível para qualquer pessoa na rede.

Ao longo da tese, a autora retoma várias discussões sobre as relações entre arte e tecnologia, de modo a buscar entender como a literatura e a poesia estão sendo modificadas pelos meios tecnológicos.

Iremos também ver como a internet vem realizar, em parte, um antigo projeto das vanguardas: o de inserir arte (no caso, poesia), no cotidiano das pessoas comuns. Este sonho de se integrar a arte no cotidiano, em certa medida, parece realizar-se no momento atual e parece ganhar força (e avançar mais rápido do que os vanguardistas jamais sonharam) com o advento tecnológico proporcionado pela internet e pelas redes sociais. (FIGUEIREDO, 2014, p. 13).

Figueiredo ainda ressalta “que o fato de resgatar a obra de Leminski através da internet não, tem, na contemporaneidade, nenhum caráter contracultural.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 16). Sabemos que existe uma certa resistência de alguns leitores em lerem literatura nas mídias sociais e uma crítica em ver produções literárias de autores renomados sendo adaptadas nas mídias.

Esse movimento é complexo e contraditório, como não poderia deixar de ser, pois implica um gesto positivo de apropriação, compromisso e inserção numa sociedade de base tecnocrática e, ao mesmo tempo, uma postura de rejeição, de crítica, às vezes até mesmo de contestação. A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e a instituíram como tal, passa a enfrentar agora o desafio da sua dissolução e da sua reinvenção como evento de massa. (FIGUEIREDO, 2014, p. 18).

Tal estudo das relações entre as mídias e o escritor se aprofundou nas novidades tecnológicas, acompanhando as evoluções de Paulo Leminski e suas variadas formas adaptadas de suas obras. Figueiredo (2014) demonstrou como as mídias Twitter e Facebook foram fundamentais para expandir a compreensão sobre as poesias do autor, alcançando públicos conhecidos e não conhecidos, colaborando para que o artista nunca seja esquecido.

O instagram e suas especificidades

A rede social Instagram é o principal meio escolhido de publicação dos autores contemporâneos devido às suas variadas categorias de mídia dentro da própria mídia. O Instagram oferece vários recursos para o seu perfil atingir o alcance desejado, o escritor apenas precisa saber usá-lo para o seu objetivo.

A plataforma oferece três tipos de perfil: pessoal, comercial e o criador. Primeiro o usuário começa com o pessoal e depois pode escolher se quer mudar para o comercial ou criador a qualquer momento utilizando a conta. Porém, existem limitações para cada tipo de perfil. O perfil comercial possui um acesso completo da mídia, incluindo engajamento de postagens. Já o perfil criador e pessoal possui certo limite aos recursos oferecidos pela plataforma.

O Perfil Comercial

- Método de publicação: publica postagens diretamente do Instagram e publica story por meio de publicação móvel.
- Conteúdo: publica até dez imagens ou vídeos por postagem ou story e adiciona *tags* que redirecionam à loja externa para que o produto seja comprado.
- Configuração: possui publicação direta, marcação de produtos, engajamento de *streaming* e análises, vinculando o perfil no Instagram a uma página do Facebook.

- Opções disponíveis: visualização das postagens publicadas no perfil, moderação da interação de comentários nos conteúdos publicados, monitoramento pelas pesquisas por hashtags para ser relevante na publicação do conteúdo do autor classificadas por mais recentes ou mais populares e agendamentos de postagens para publicação do conteúdo no perfil.
- Análise de engajamento: acesso a análises do Instagram.

O perfil pessoal ou de criadores de conteúdo

- Método de publicação: publica postagens ou *story* por meio notificação móvel.
- Conteúdo: publica até dez imagens ou vídeos em uma postagem ou *story*.
- Configuração: ativa as notificações do aplicativo do Instagram no aplicativo para publicar por meio notificação móvel.
- Opções disponíveis: visualização das postagens publicadas no perfil e agendamento de postagens para publicação do conteúdo no perfil.
- Análise de engajamento: Sem acessos a análises do Instagram.

Por isso o Instagram se diferencia na publicação de conteúdos em outras mídias sociais. A mídia foi criada para a interação do usuário com outros públicos, em qualquer lugar e qualquer hora no mundo, porém, essa não é apenas uma simples interação.

Com as evoluções tecnológicas a mídia permanece se atualizando continuamente, de forma que os usuários precisam acompanhar as mudanças e recursos. Assim, uma novidade no Instagram é uma possibilidade de nascer uma nova publicação literária.

O Instagram é uma mídia extremamente visual, o seu meio de atingir o público se dá pelas imagens. O apelo visual e chamativo transforma a rede social em um lugar mais acessível e íntimo para o público-leitor e o escritor, pois, além dos conteúdos conseguimos ver os bastidores criativos e o dia a dia daquela pessoa. É uma excelente estratégia que o Instagram oferece, mostrando que é possível realizar o sonho de ser escritor e ao mesmo tempo ter essa proximidade

com o público e a criação da obra e dessa maneira, desconstruímos o mito de que consumir e produzir literatura é algo superior, inatingível e para poucos.

Exemplificação de perfis literários no instagram

A divulgação da literatura no Instagram é composta por uma variedade de perfis autorais na mídia. Além dos perfis de autores contemporâneos que são publicadas as suas obras, dicas de escrita e processos criativos, existem perfis que focam na reprodução de trechos literários ou que trazem postagens com frases de autores. Outros mostram o processo de leitura do autor do perfil, grifos de partes importantes da leitura e até discussões sobre os textos lidos.

Existem também os perfis sobre crítica literária, em que os autores dos perfis escolhem uma obra, falam um pouco sobre elas, analisando se é uma obra relevante, as referências que elas carregam, a escrita do autor e fazem comparação com outras obras literárias.

Como exemplo, temos o perfil de Maicon Moura, um escritor de 26 anos, autor de três livros, dois romances e uma coletânea de contos intitulados “Cigarro e Anéis no Rabo do Gato”, “Não Quero Patos Elétricos”, “O Segredo de Susan” e “Baleias Encalhadas são Baleias Suicidas”.

Figura 01: Perfil do autor Maicon Moura.



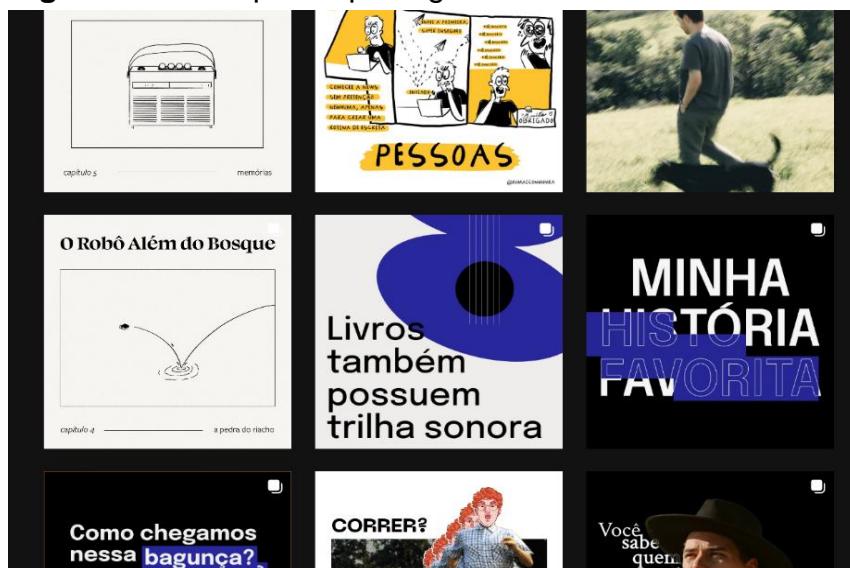
Fonte: Instagram, 2025.

O autor faz parte do movimento de autores independentes, que são aqueles que publicam sua própria obra e utilizam as mídias como forma de divulgação.

Ele é designer em tempo integral e seu foco são imagens minimalista que contenham uma boa história. Seu perfil é todo trabalhado em imagens bem chamativas, criadas por ele mesmo, para a publicação das suas obras e conteúdo.

Em seu perfil encontramos link para o seu blog pessoal, post sobre suas obras e onde adquiri-las e publicações sobre dicas de escrita. No *story* ele publica vários vídeos criativos sobre suas obras. O autor também criou uma *bookletter*, referência a *newsletter*, que pode ser assinada pelos seguidores por determinado valor e em troca receberem um capítulo por semana do novo livro do autor.

Figura 02: Exemplo de postagens do autor.



Fonte: Instagram, 2025.

Um perfil de excerto literário que podemos trazer como exemplo é o da criadora de conteúdo Etiene Mendonça. Ela tem uma *bookstagram*, termo criado para designar as pessoas que possuem perfis voltados para o compartilhamento de experiências de leitura e conteúdos literários.

O perfil dela é composto por posts com imagens de livros, excertos ou imagens da própria Etiene demonstrando a felicidade sobre sua experiência literária, também encontramos vários vídeos criativos, sobre começo de uma

nova leitura, leitura em voz alta de excertos e o dia a dia sobre a leitura de uma obra. Na descrição das imagens também encontramos excertos e textos sobre sua experiência com o livro.

Figura 04: Exemplo de conteúdo literário do perfil.



Fonte: Instagram, 2025.

Um outro exemplo de crítica literária na mídia Instagram é o perfil da Tatiane Machado, profissional de letras e redatora no blog “Querido Clássico”. Seu perfil literário tem como foco obras do gênero terror, principalmente nacionais e escritas por mulheres, trazendo experiência literárias e críticas sobre os livros nas descrições das postagens e nas imagens.

Figura 05: Perfil da criadora de conteúdo literário Tatiane Machado.



Fonte: Instagram, 2025.

O perfil da Tatiane é extremamente visual, as suas publicações são todas em imagens feitas pela própria dona do perfil, ilustrando a obra escolhida para sua experiência literária e o compartilhando dela com o público.

Figura 06: Exemplo de conteúdo literário do perfil.



Fonte: Instagram, 2025.

Também existem perfis no Instagram que são um conjunto criação de conteúdo literário e autoria. O projeto “Contos de Pandora” é um exemplo disso, pois no perfil encontramos divulgação de obras literárias voltadas para o gênero terror feitas em formato de vídeos narrados, fotos e textos.

Figura 07: Perfil do projeto literário “Contos de Pandora”



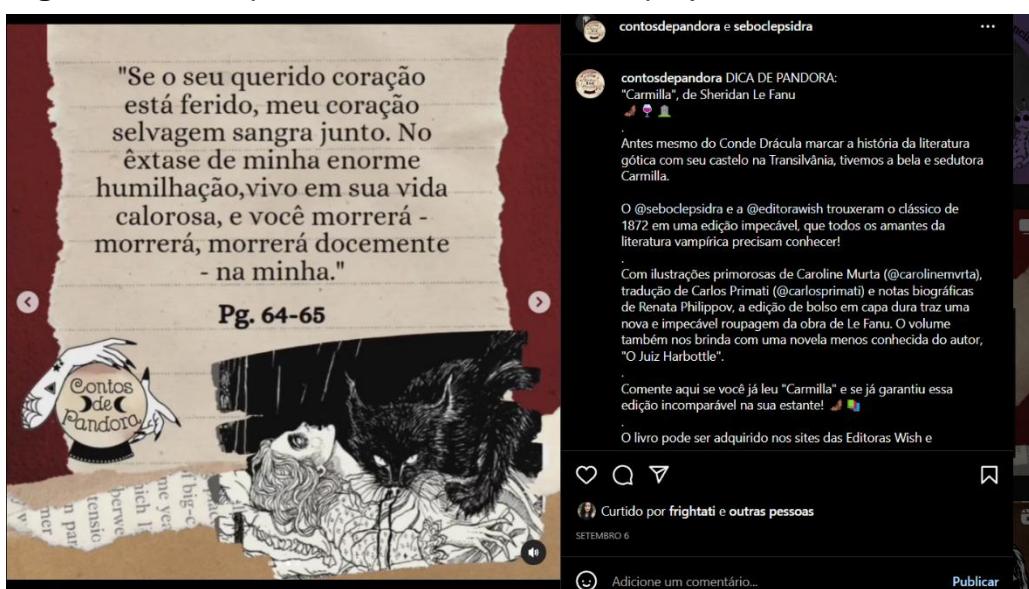
Fonte: Instagram, 2025.

As idealizadoras do projeto são Giovanna Rubbo, atriz e pesquisadora de literatura de horror e Malu Paixão, atriz e contadora de histórias. Além disso, elas

escrevem suas próprias histórias, tendo três livros de contos publicados de maneira independente durante a pandemia: “O Livro da Pandemia”, “Morada” e “Quebranto”.

Para adquirir as obras, no perfil é compartilhado um link que leva para o blog pessoal das autoras e no perfil encontramos várias performances inspiradas nas obras, com fotos e vídeos criativos. As criadoras de conteúdo também participam de eventos presenciais e artísticos, uma outra forma de divulgar seu trabalho enquanto atrizes e autoras.

Figura 08: Exemplo de conteúdo literário do projeto.



Fonte: Instagram, 2025.

O perfil é bastante visual, com imagens bem criativas para chamar atenção do público sobre o conteúdo. No Contos de Pandora também encontramos publicações de excertos literários e críticas literárias em *lives* para a discussão da obra ao vivo no Instagram.

Por meio desses exemplos podemos perceber como o Instagram funciona enquanto uma plataforma de publicação literária, mostrando que a literatura pode ser sim ser produzida, publicada e adaptada na mídia para o alcance do público-alvo. A literatura existe no Instagram e acompanha todos as evoluções dentro da mídia, por isso o campo da instaliteratura sempre terá algo novo para criar e ser estudado.

CONCLUSÃO

Com as evoluções literárias e o uso das mídias, podemos concluir que o escritor sempre vai estar em evolução, para acompanhar as evoluções sociais e usá-las para adaptar sua literatura nesses novos ambientes.

Hoje em dia o nosso novo ambiente literário de publicação e nascimento de autores é a rede social Instagram, por lá a literatura vive, ela se apresenta em novas obras, performances, divulgações e crítica. Com uma facilidade de acesso para o leitor se aventurar em qualquer hora do dia e em qualquer lugar do mundo.

A mídia Instagram, com suas várias formas de interação, fez os escritores e autores de perfis literários construírem um lugar para literatura simples, acessível, mostrando que um lugar para divulgação literária e o ser escritor hoje é algo próximo da nossa realidade.

A instaliteratura é um objeto a ser valorizado e estudado. É possível que, com as atualizações da plataforma interligada às evoluções tecnológicas, várias outras formas literárias venham a surgir, criando espaço para novos escritores e leitores. No universo da intermidialidade, a literatura e os livros nunca desaparecerão, como temem alguns devido à constante transformação das mídias, mas sim serão ressignificados e chegarão a mais lugares e pessoas.

Os movimentos literários acompanham a evolução da sociedade, por isso a literatura em ambientes midiáticos sempre estará em constante evolução e a intermidialidade é ligação para todo o processo da literatura e as mídias sociais para a construção de novas artes.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, G. M. Z. **Literatura digital nas redes sociais:** um estudo sobre a perspectiva de quem produz. Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2022.

CLÜVER, Claus. **Intermidialidade.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8-23, 16 jan. 2012.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. In: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, História e História da Leitura.** Campinas, SP: Mercado das Letras; ALB; FAPESP, 1999.

MARTINS, Amanda. **Instaliteratura**: imagem e palavra em manifestações poéticas no Instagram. IX Simpósio Nacional da ABCiber. São Paulo, 2016.

MARTINS, Analice de Oliveira; RAMOS, Penha Élida Ghiotto Tuão Ramos. **Reflexões sobre a Rede Social Instagram: do aplicativo à textualidade**. Texto Digital: Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 117-133, jul./dez. 2018.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: Diniz, T.F.N. **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG: 2012, p. 15-46.

SÁ, Sérgio de. **A Reinvenção do Escritor – Literatura e Mass Media**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHEINER, Luciana de Moraes Sarmento. **Navegar é preciso**: Leminski – do livro à Internet. Tese do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, 2014. 138 p.

CAPÍTULO 03

LANÇA A BRABA: UM ESTUDO SOBRE O FUNK

Ricardo Nogueira Soares Marins¹

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, FFP.

RESUMO:

O presente trabalho busca discutir o fenômeno do Funk, trazendo à tona os motivos do estranhamento e do preconceito sofridos por quem curte o ritmo. Visando articular manifestação artística, literatura e antropologia, este artigo se vale das teorias dessas áreas para comprovar que a repulsa social com relação ao ritmo pode ter uma carga cultural relativa à distribuição do poder financeiro na sociedade, além, é claro, de motivações étnicas que foram construídas através dos séculos no Brasil. O artigo ressalta a importância do funk na cultura e na economia fluminense. Ainda, uma entrevista com um DJ, morador da cidade de Niterói, revela algumas das rotinas de um funkeiro, comprovando que o movimento tem buscado a profissionalização e o reconhecimento social, e, consequentemente, sua legitimização.

Palavras-chave: Funk; Cultura; Literatura.

INTRODUÇÃO

Um dos fenômenos mais intrigantes e polêmicos das últimas décadas e que vem figurando nos debates públicos é o surgimento e o desdobramento do funk carioca. Este texto tratará de alguns dos aspectos mais importantes do som e do movimento do funk em si, e o que essa relação acarreta para as comunidades de origem e para o seu entorno, especialmente com respeito às construções sociais, de afeto, econômicas, culturais e políticas. Alguns dos aspectos mais importantes neste sistema de interações e trocas serão devidamente pontuados e em seguida analisados com mais precisão e cuidado para que possam ser observadas as questões normalmente negligenciadas pela crítica e que escapam do julgamento e/ou à compreensão popular. Falamos mais objetivamente do funk como ritmo. Desta forma, faremos algumas

incursões reflexivas, críticas e teóricas como proposta inicial de leitura dos fenômenos culturais contemplados.

Na seção 1, “Funk e outros ritmos”, o som, ou seja, o ritmo e a batida do funk serão analisados comparativamente a outros ritmos. O intuito é apontar e avaliar as semelhanças e diferenças entre os trabalhos, influências e rompimentos para que possamos apontar o funk como ritmo musical que se vale de mecanismos presentes em tantos outros sons.

Prosseguindo, em “Os diferentes contextos do funk”, encontraremos questões de gênero, violência e sexualidade, o uso das paródias, a atenção aos problemas sociais, a questões étnicas, e as particularidades econômicas e de formação território-cultural que envolvem a criação das canções.

Já a seção 3, “Movimentação na economia fluminense”, focaliza a indústria fonográfica que agita os mercados no Rio de Janeiro, para além das favelas e demais comunidades. Não sendo um ritmo restrito aos bailes, tampouco é preciso dissociar o funk de um suposto controle pelo tráfico de drogas e pelos cartéis da criminalidade.

A seção “Favela e asfalto” propõe mais especificamente a aproximação entre estes dois ambientes historicamente separados. O capítulo discute ainda o preconceito e a resistência ao ritmo, que não são capazes de romper a ligação geográfico-social entre esses supostos “dois mundos” e nem a forma dinâmica com que eles interagem e se influenciam.

Finalmente, a seção 5, “Relato”, será dedicada ao relato de um DJ, atuante na indústria do funk. Disposto a esclarecer algumas questões, ele foi entrevistado por mim para elucidar melhor sobre algumas particularidades do mundo *funk*. Em uma entrevista, fiz algumas perguntas de como este trabalho tem atuado em sua vida, e como ela tem se comportado atualmente.

Através dos estudos de Silvio Essinger (2005), Adriana Facina (2015), Adriana Carvalho Lopes (1973), André Diniz (2002), Hermano Vianna (1988) Roque de Barros Laraia (1986) e Clóvis Pansani (1998), faço por base para justificar a tese proposta neste trabalho.

A importância de se observar o funk por um prisma não discriminatório, mas academicamente honesto, levando em conta padrões e estudos comparativos, faz-se ainda atualíssimo. A análise tem por objetivo defender a

ideia de que o funk é um ritmo musical que faz parte da cultura popular e periférica e por isso tem o direito a um espaço legítimo de reflexão sobre suas implicações sociais e culturais em uma sociedade plural e democrática.

O FUNK E OUTROS RITMOS

Sabe-se que o Brasil é um país que desde sua fundação vai se formando através da diversidade étnica. Esta diversidade continua cada vez mais presente nestes espaços. Por conta desta presença, a multiculturalidade característica dessas trocas pode ser identificada nas danças, nos ritmos, na produção poética e artística, em geral, o que gera o consumo de conteúdos, alguns bastante específicos. por exemplo. Os ritmos são os mais variados possíveis, com suas origens nas tradições e memórias dos povos negros, principalmente, mas também dos e indígenas. Um exemplo desses entrecruzamentos é o surgimento e a ascensão do funk.

Importado para o Brasil através da influência da música norte-americana, o funk é um ritmo que passa a ser consumido e produzido por aqui na década de 1970, mais fortemente entre a comunidade negra e pobre, e se estende até hoje, ajudando a romper, ou pelo menos a alargar as barreiras de cor da pele e aproximar as diversas classes sociais. Ainda muito repudiada pelas altas rodas e pelas gerações mais velhas, o funk é um ritmo considerado ainda muito recente e uma novidade para o público em geral. A sua linguagem por vezes choca, assim como o público consumidor do funk, baseado nas periferias e, erroneamente, associado às “mazelas” dessas regiões. Quando se fala no funk carioca, logo se tem a imagem das favelas do Rio de Janeiro e do tráfico de drogas estabelecido na maioria destas comunidades. Muitos lutam pelo reconhecimento do funk como forma de arte legítima, inclusive, para o giro da economia do Estado, tendo considerado o ritmo musical que mais movimenta dinheiro no estado do Rio de Janeiro. Porém a recusa da comunidade pelos fatores anteriormente citados leva a crer que o gênero ainda tem muito caminho a percorrer para que ganhe mais visibilidade como manifestação cultural, e não por ligações com o crime organizado.

O *funk* não parte do nada. Por esta razão, podemos afirmar as bases culturais deste som em outros ritmos. Do mesmo lugar que surge o *funk*, surge o samba. Da mesma matriz: africana. O samba teve sua importância nas comunidades e pavimentou o caminho de outros estilos musicais. De acordo com o historiador André Diniz, autor do “*Almanaque do samba*” (2006), a importância da cultura afrodescendente no território fluminense provocou o surgimento de manifestações musicais.

A cidade do rio de Janeiro constituiu-se, assim, em espaços e identidade da cultura afrodescendente. Esse foi um dos motivos que levaram os negros baianos do pós-guerra de Canudos a nela buscarem costumes, valores e hábitos familiares à sua história (DINIZ, 2006, p. 26).

Segundo os estudos de Silvio Essinger, em *Batidão: uma história do funk* (2005), o surgimento dos bailes que tinham como ritmo principal o *Soul* data da década de 60. Indivíduos como Oséas Moura dos Santos, jovem negro, morador do Morro da Mineira, era líder de um grupo de roqueiros no morro, que consumiam Led Zeppelin e Jimi Hendrix. Santos cultivava seu cabelo Black e suas roupas coloridas e descobriu pelas rádios, no final da década de 60, a potência do som de James Brown. A *soul music* propalada por Edwin Starr e Stevie Wonder, dentre tantos. Inaugurando os bailes no morro da mineira na época. Uma festa 100% “negona”, “para levar a negrada do morro para o asfalto”, acentuando a mistura de sons e as influências exercidas pelos movimentos musicais uns sobre os outros.

O funk contemporâneo é muito diferente do consumido nos primórdios e através das décadas, mas há que se concordar que são processos naturais do desenvolvimento do ritmo e de sua cultura. Tanto na música, na arte, em geral, como na história, há processos que não podem ser ignorados. Não se pode afirmar que para se fazer um som, é fundamental conhecer o passado. Mas, é de se crer, a noção histórica por parte de quem produz arte pode contribuir em muito para as interseções e interações entre as formas do fazer. Como exemplo, a dissociação entre o soul e o rock, em que os admiradores do último começam a dar vida ao soul emergente. O rock foi estilo musical da moda no início da década de 60; o soul domina a cena musical já ao final da mesma década.

O anteriormente mencionado Oséas Moura dos Santos¹ se tornaria, neste percurso, o Mister Funky Santos: “Naquela época eu já era MC, *grandmaster*, já era tudo” (ESSINGER, 2005, p. 19). Admirador de Big Boy, se caracterizou por fazer um som diferente. Segundo ele, mais pesado, marcado:

Comecei a descobrir nas importadoras um som que ninguém curtia ainda [...] Você estava dançando e daqui a pouco Big Boy tocava um Pink Floyd. Aí você tinha que sentar, cruzar as pernas e acender um baseado. Ficava aquele clima de paz-e-amor. Na hora em que tocava um soul, a negada do subúrbio abria uma roda. Mas eram quinze minutinhos de alegria só e ele cortava (ESSINGER, 2005, p. 19).

Verifica-se neste movimento o nascimento da MPBlack, que teve como representantes nomes como Cassiano² e Toni Tornado³, além de celebridades como Wilson Simonal⁴. O Renascença⁵ foi palco para o Soul e a música Black. Posteriormente, nascia, finalmente, a Furacão 2000⁶, principal responsável pela divulgação do funk carioca nos anos 1990 e a popularização do gênero pelo país, que é uma variação do Miami Bass⁷. Teve início após a fusão de duas equipes de som na década de 1970: a Som 2000, de Rômulo Costa e a Guarani 2000, de Gilberto Guarani. Inicialmente realizava bailes de soul e funk. A Furacão teria seu protagonismo nas décadas seguintes. Nas palavras de Gilberto Guarany, “Aí eu trouxe a Furacão para o Rio, mas só que ela era uma equipe de roqueiros. Tocava heavy metal, Rick Wakeman... O cabelo do Dj vinha até a cintura. E eu tinha que transformar a Furacão numa equipe de negros, tocar James Brown”(ESSINGER, 2005, p. 26). Equipes como a furacão 2000, a Soul Grand Prix e a Cashbox ganharam destaque no cenário de produção musical popular. Seus sons eram voltados para um certo tipo de público que até então não tinha essa representatividade, protagonismo.

¹ Oséas Moura dos Santos, Mister Funky Santos, morador da Mineira, fundador da Soul Grand Prix, produtora musical. Ver Essinger (2005, p. 23).

² Genival Cassiano dos Santos foi um cantor, compositor e guitarrista brasileiro. É reconhecido, ao lado de Tim Maia e Hyldon, como um dos maiores nomes do Soul brasileiro.

³ Antônio Viana Gomes, Tony Tornado é um ator e cantor brasileiro. Compositor da música soul “BR3”.

⁴ Wilson Simonal de Castro foi um cantor e compositor brasileiro de muito sucesso nas décadas de 1960 e 1970, Comandou o programa Spotlight na TV Tupi e dois programas na TV Record.

⁵ Clube fundado em 1951, palco do soul na década de 70, em sua “Noite do Shaft”. Ainda em funcionamento, famosa por abranger show de samba.

⁶ Produtora musical, concorrente da Soul Grand Prix, a partir da década de 70.

⁷ Subgênero do Hip Hop que se tornou famoso nos EUA e América Latina nas décadas de 80 e 90, conhecido por usar dança sincopada e caixa de ritmos Roland TR – 808.

Logo, a legitimação por parte da comunidade no entorno desse ritmo se dividiu. Alguns, como a própria polícia e demais organizações do Estado, bem como a classe média conservadora ainda tinham muitas reservas com relação ao Funk e a seus desdobramentos. Já a classe artística, principalmente, e os subúrbios, tiveram outra postura. A criação de músicas se valendo de paródias de outras músicas americanas de sucesso foi uma das estratégias adotadas por seus compositores. Este tipo de prática, que prevê utilização de influências para a composição, é antiga: encontramos na literatura, na música, na poesia e na prosa, no rock e na bossa nova. No âmbito das paródias, a música clássica cai como luva, assim como o rock, na criatividade dos funkeiros. Músicas como “Pavarotti” (2005), de Jack e Chocolate, “Descontrolada” (2005), do Bonde das Panteras. Um som que ficou na memória dos fluminenses foi “Aula de inglês” (2000), do Bonde do Vinho:

Vamo dança geral!!!/Vem com o bonde do vinho/Se tu quer se divertir/Se tu saca de inglês/Me ajuda a traduzir/Essas três palavras/Que eu vou falar pra você/Traduza para mim/E demonstre o seu inglês[refrão]/O que que é peixe (é fish)/O que que é bola (é ball)/O que que é gato (é cat)/(fish ball cat)/Eu pergunto e você repete/(fish ball cat)/Eu pergunto e você repete/(fish ball cat)/Vou perguntar mais uma vez/Gata quero que tu repete/(ei tá surdo fish ball cat) (BONDE DO VINHO, 2000).

A letra é um jogo linguístico, entre o português e o inglês. Utilizando do imaginário popular no contexto sexual, o grupo criou essa música polêmica e obteve sucesso em vendas, se tornando hit. Inspirando-se no sample de “When doves cry” (1984), de Prince, despeja o Mc com voz de moleque: “a minha mina está em casa, tá dormindo no sofá/ enquanto eu to no baile preparado pra zoar/ to pegando uma mulher que pensa que é minha mina/ só pego naquela noite pra fortalecer no dia/ não comparo coma de fé, tu é o lanchinho da madrugada.” Música feita pelo bonde dos Magrinhos, “Lanchinho da madrugada”.

Ainda como exemplo de internacionalismo e paródia, The Blackbyrds (da capital americana, Washington, que teve a sua “Do it, fluid” conhecida na pista como a “Melô dos blacks” (ESSINGER, 2005, p. 34).

Desta forma, a estrutura que o soul e o funk posteriormente assumem é apenas a consolidação de fenômenos culturais que encontramos na produção

artística. Pode-se comparar à ideia do “Manifesto antropofágico” (ANDRADE, 1928), de que as culturas se chocam e influenciam umas às outras.

Segundo os argumentos de Luiz da Costa Lima, em seu livro *O Estruturalismo* (1968), há correspondências que estruturam as sociedades, mesmo que tipos diferentes:

Na primeira acepção, estrutura é a maneira pela qual um edifício é construído e, por extensão, a maneira pela qual as partes de um todo qualquer são dispostas entre si. Neste campo semântico, a estrutura mantém relações imediatas com o método comparativo: ela indica o plano segundo o qual o objeto é construído, plano que pode ser abstratamente reproduzido e, em seguida, reconhecido noutras totalidades (LIMA, 1968, p. 30).

Para este teórico da antropologia, se ordenam as aproximações entre as diferenças. Assim, talvez seja possível entender as distâncias não só entre o Funk e o Soul, mas as linhas entre o Rock e o Funk, por exemplo: “O estruturalismo propriamente dito começa quando se admite que conjuntos diferentes podem ser aproximados não a despeito, mas em virtude de suas diferenças, que, então, se procura ordenar” (LIMA, 1968, p. 31).

OS DIFERENTES CONTEXTOS DO FUNK

No lançamento do primeiro disco da Soul Grand Prix, no Guadalupe Country⁸, em meados da década de 70, há uma lembrança muito potente: “Veio a PM com mais de 600 homens querendo quebrar tudo, e eu só tinha uma alternativa: o microfone. Fui iluminado e falei: ‘A PM está aqui para nos proteger, até porque eles vêm mostrar a segurança, não a violência’” (ESSINGER, 2005, p. 29).

Em 2022, no Dia das Crianças, mais precisamente, 12 de outubro, durante um show de Mc Maneirinho⁹, a PMERJ faz uma operação, buscando conter o crime na região do Serrão, em Cubango, Niterói. As palavras do Mc podem se confundir com o evento da década de 70:

Nenhum momento ataquei a polícia e nem iria fazer isso. A Polícia Militar recebe ordens, ordens de pessoas que nesse momento estão

⁸ Guadalupe Country Clube é um clube localizado no bairro de Guadalupe, na zona norte do Rio de Janeiro, ainda em funcionamento.

⁹ Diogo Rafael Siqueira, cantor e compositor de *funk* carioca, foi DJ e produtor do “Bonde das Maravilhas”, emplacou diversos sucessos no cenário do funk, desde 2009.

com seus filhos, seus netos curtindo um Dia das Crianças digno. E na favela eles só mandam isso, tiro, sangue, polícia. Eu fui pro palco e pedi para não correr por causa das crianças. Se a polícia sobe em qualquer favela do Rio as chances de um confronto é certo. Mas não era um evento organizado por bandido e sim por mim pelo quinto ano seguido. Quem me acompanha sabe que eu faço todo ano e convido vários artistas pra cantar para as crianças (ENFOCO, 2022).

O conteúdo crítico mais incisivo que o Mc faz ao Estado principalmente, devido à indignação com uma operação policial no Dia das Crianças, retrata a mudança de época, onde hoje o espaço de ações do Estado sem nenhuma satisfação diminuiu. Hoje, devido à circulação de informações e da presença de movimentos sociais, ONGs e órgãos que defendem os direitos humanos se tornam órgãos de maior controle da opressão policial e do Estado em operações injustificadas.

Adriana Facina (2013) vai mostrar que a guerra contra as drogas incorpora as ideologias dos anos de ditadura militar: a segurança nacional se pautando pela tomada de medidas repressivas. Deste modo, o Estado “Democrático” de Direito vai adotar uma política de combate às drogas que confunde usuários e traficantes, logo, também confundindo os moradores das favelas com criminosos. Com isso, toda uma cultura produzida dentro da favela acaba sendo comparada com o crime. Este cenário é somente mais um dentre os que serão apontados aqui, em um cenário de crítica à repressão policial em manifestações culturais legítimas de certas localidades do Rio de Janeiro e da marginalização destes ambientes.

Convocação de Assembleia Geral Extraordinária da ABRALIC

Prezadas(os) associadas(os),
O Conselho Deliberativo da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), conforme o disposto no Estatuto da Associação, convoca as(os) associadas(os) para a Assembleia Geral Extraordinária, a realizar-se de forma virtual, no dia 4 de novembro de 2025 (terça-feira), com primeira chamada às 18h00 e segunda chamada às 18h30.

Pauta:

1. Informes gerais;
2. Encaminhamentos para a eleição da Diretoria *pro tempore*.

Abaixo, disponibilizamos o link de acesso à reunião:
🔗 <https://meet.google.com/rae-asuj-hav>

Contamos com a presença e participação de todas(os) para este importante momento de deliberação coletiva.

Atenciosamente,
Conselho Deliberativo da ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Algumas ficções transbordam para a realidade, e a realidade figura as ficções. Assim é na literatura e também na música de massa. Em diferentes momentos da história, as canções contribuíram para releituras de fatos. Por exemplo, em 28 de dezembro de 1992, o corpo da atriz Daniela Perez foi encontrado em um matagal da Barra da Tijuca, com 18 facadas. Logo depois, descobriram que Guilherme de Pádua (seu par romântico na novela “*De corpo e alma*”, escrita pela mãe da atriz, Glória Perez) e a sua mulher, Paula Thomaz, teriam assassinado a atriz. Pádua chegou a confortar Glória durante o velório e pouco depois ele foi reconhecido por uma das pessoas que estiveram no local do crime. O motivo alegado pelo casal, o ciúme doentio de Paula e as mudanças de Glória no roteiro da novela colaboraram para o assassinato. Mc Mascote, novo artista sucesso daquele momento, atendeu a um pedido de sua mãe: “eu quero que você faça uma música para essa menina” (ESSINGER, 2005, p.105). Desta feita, o garoto compôs o ‘Rap da Daniela’, com os fatos jornalísticos de maneira lírica, com a devida carga emocional que o fato exigia:

Hoje estive refletindo no que aconteceu/ um crime bárbaro que o país entristeceu/ um fato tão marcante que marcou todo o Brasil/ um crime na Barra que só um advogado viu/ anotou a placa para poder ficar por dentro/ correu pra delegacia pra prestar depoimento/ e depois de uma bela gravação/ encontraram uma moça estirada no chão/ tão bonita, tão famosa e tão bela/ a perícia descobriu que era... que era Daniela. (MC Mascote, Rap da Daniela, 1993).

A violência de gênero também, neste caso, figurou na paisagem da composição. Além do ódio e da impunidade, por conta do casal que assassinou Daniela deter certo prestígio social, objetos de crítica do Mc.

Como se vê, o canto à memória dos mortos e vítimas da violência, as denúncias de abusos por parte das autoridades, as demandas sociais pelo reconhecimento de direitos formam grande parte da estrutura que compõe o contexto em que o funk é criado. Talvez por ter suas origens em comunidades pretas e pobres, o rastro que esta origem causa acaba sempre tendo como crítica a violência e a repressão:

Mas, naquela triste esquina, um sujeito apareceu/Com a cara amarrada, quando estava um breu/Carregava um ferro em uma de suas mãos/Apertou o gatilho, sem dar qualquer explicação/E o pobre

do nosso amigo, que foi pro baile curtir/Hoje, com sua família, ele não irá dormir. (MC Bob Rum, Rap do Silva, 1995).

No final da década de 1980 para início da de 90, muitas foram as mudanças no cenário político e cultural no Brasil. Aparentemente, algumas questões não mudaram com relação à visão da classe média ou dos “setores conservadores” em relação ao funk. Hermano Vianna, que havia se aprofundado nos estudos sobre o universo funk, em “*O mundo funk carioca*” (1988), citado por Essinger, mostra que “Hermano disse que, se os arrastões são feitos pelos frequentadores de bailes funk, isso não é culpa do funk: “se frequentassem bailes onde tocasse valsa, iam continuar fazendo arrastões”. A violência, segundo ele, também não seria aquela que os jornais pintavam: há brigas, mas resolvidas rapidamente pelas próprias equipes de organização, e nunca vi nenhum tiroteio. O ritual de violência é muito teatralizado. Por causa de suas opiniões, o antropólogo acabou sendo chamado para uma conversa com o comandante da Polícia Militar, o coronel Carlos Magno Nazareth Cerqueira e o então secretário de Justiça e de Polícia Civil, Nilo Batista. Da qual ele não teve como escapar. “Dava para inventar desculpas para jornalistas, mas não para a polícia”, diria Hermano. Mas aquele contato até que acabou sendo frutífero. Em dezembro de 1992, ele e Nilo estariam juntos no seminário

“*Barrados no Baile – Entre o Funk e o Preconceito*”, promovido pela Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Na abertura, o secretário, que já tinha mandado até fechar alguns bailes, surpreendeu com uma defesa do funk: “é mais fácil ter medo de um garoto de 16 anos do que do sistema. Jogamos sobre os pobres e destituídos os nossos medos. Os funkeiros pagam uma taxa de toda a violência urbana” (ESSINGER, 2005, p. 126-127).

Estas práticas podem ser encontradas em eventos musicais variados, mesmo os políticos ou de futebol, como encontramos nestas manchetes:

- ✓ *Vídeos mostram confusão, brigas e correria na área do show de João Gomes no Recife; público diz ter ouvido tiros (G1, 17-08-2022).*
- ✓ *Cinco pessoas são presas por brigas e arrastões em show de João Gomes. (Metrópoles, 18-08-2022).*

- ✓ *Virada Cultural: brigas, arrastões e policiamento reforçado para shows (R7, 30-05-2022).*
- ✓ *Violência no meio do público: tiros e agressões são registrados na plateia de shows pelo Brasil (G1, 31-05-2022).*

Shows como o do cantor de piseiro João Gomes, do cantor de funk Kevinho, dos cantores de sertanejo Henrique e Juliano, Tarcísio do Acordeon, do rapper Matuê, do cantor Gusttavo Lima, da cantora pop Luísa Sonsa são apenas alguns dos relatos de agressões, furtos ou arrastões no ano de 2022. Comparando estas práticas e como elas estão dissipadas na sociedade, podemos perceber que eventos culturais de diversos temas são passíveis de confusões. Dizer então que o funk é em si violento, separando como um apêndice ou um mal social, sem levar em conta a formação social do Brasil é no mínimo um exercício de violência através do preconceito.

MOVIMENTAÇÃO NA ECONOMIA FLUMINENSE

Inegavelmente, as canções produzidas no universo do funk, principalmente depois que o movimento começava a ganhar corpo na rotina cultural do fluminense em geral, se tornam sucesso. Um sucesso na indústria fonográfica, são tocadas em festas de crianças, em uma versão mais “leve”, e em festas de adultos. Perpassam as diversas classes sociais, chegando a ser consumidas por pessoas de diferentes estratos e origens e circulam hoje de um modo viral, ainda mais depois da indústria do funk ter migrado para as plataformas de músicas, os *streamings*, como Sound Cloud, Deezer e Spotify. O alcance do funk vem quebrando barreiras econômicas e culturais e transforma a vida de muitos sujeitos de origem pobre, transformando inclusive financeiramente suas vidas. Desde o DJ Marlboro, passando por Rômulo Costa¹⁰

¹⁰ Foi marido de Verônica Costa, e fundador da Som 2000, que, na década de 70, se funde à Guarani 2000, se transformando na famosa Furacão 2000.

e Verônica Costa¹¹ (A “mãe loira do funk”), até Latino¹², Claudinho e Buchecha¹³, terminando recentemente em Anitta¹⁴, diversas personalidades ganharam e ganham dinheiro com essa indústria.

Levando em conta o contexto de “falsa cultura”, utilizemos do argumento de Carlos Palombini, no livro *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk* (2013), escrito por diversos pesquisadores e organizado pelo Instituto Carioca de Criminologia, para contra argumentar essa conclusão.

Essa “música” não tem melodia, não tem harmonia, não tem ritmo, logo, não é música – quando as vanguardas musicais do século 20 procuraram superar essas noções ou negá-las. Essa “música” não tem instrumentos musicais, logo, não é música – quando a música concreta mostrou, na prática e na teoria, a musicalidade intrínseca de microfones, alto-falantes e toca-discos. Essa “música” não tem notas, logo, não é música – quando em inúmeras culturas, entre elas a da música eletroacústica, a notação inexiste. Se levássemos às últimas consequências a tradição mesma que gestou Ionisation, de Edgard Varèse (1931), 4'33", de John Cage (1952), Structures I, de Pierre Boulez (1952), Quattro pezzi su una nota sola, de Giacinto Scelsi (1959), Variations pour une porte et un soupir, de Pierre Henry (1963), e I Am Sitting in a Room, de Alvin Lucier (1969), não seríamos levados a concluir, pelo próprio prisma dessa tradição, que todo fenômeno sonoro é passível de escuta musical? Se a música é som organizado, como queria Varèse, organizá-lo, em última análise, é trabalho de escuta. (FACINA... [et al.], 2013, p. 136-137).

Como podemos definir o funk como um fenômeno que está fora do espaço da música? Não podemos. Ela está dentro da música, e se concluímos, ora, que música faz parte da cultura, não podemos afirmar o contrário em um projeto de lei que não leva em conta a questão estética musical, pois mesmo que levasse os argumentos acima eliminam a possibilidade de exclusão do som de tal estrutura.

¹¹ Verônica Costa é uma empresária, radialista, apresentadora de TV e política brasileira, filiada ao PL (Partido Liberal). Conhecida como *Mãe Loira do Funk*, criou a Furacão 2000, junto a Rômulo Costa, seu marido à época. Após a separação, montou sua própria equipe, “A Glamurosa”.

¹² Roberto de Souza Rocha é um cantor, compositor, produtor, multi-instrumentista e ator brasileiro. No final de 1993, ele lança “Me leva”, o que praticamente dá início à sua carreira de cantor e compositor no mundo Funk.

¹³ Foi uma famosa dupla de Funk no Brasil, formada pelos cantores Cláudio Rodrigues de Mattos (Claudinho) e Claucirlei Jovêncio de Sousa (Buchecha). Premiada pela Assossiação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) com dois “Disco de Platina Triplo” e um de “Platina Duplo”. A dupla termina quando Claudinho tem uma morte trágica num acidente de automóvel, em 2002.

¹⁴ Larissa de Macedo Machado, mais conhecida pelo seu nome artístico “Anitta”, é uma cantora, compositora, atriz, dançarina, empresária e apresentadora brasileira. Em 2010 foi convidada pela Furacão 2000 para realizar alguns testes, assinando posteriormente e dando início a sua carreira.

Recentemente o Rock In Rio foi quem abriu a possibilidade da pluralidade, incluindo artistas do gênero funk em seu festival. Lá, há um palco dedicado só para o gênero, o Espaço Favela aborda os sons que vêm do ambiente onde o funk carioca como conhecemos nasceu.

Mais uma vez, o batidão do funk extrapola as fronteiras no Rock in Rio (Veja, 09-09-2022)

Para Emílio Domingos, diretor dos documentários “Deixa na Régua” e “Batalha do Passinho” (2016), o reconhecimento do funk é tardio, uma vez que o movimento já tem tantos anos de atividade:

Qualquer reconhecimento da cultura funk é tardio. O funk tem 50 anos e milhares de pessoas já passaram pelos bailes. É uma das principais atividades de lazer da cidade, e já criou uma indústria independente de todas as outras, mobilizando muita gente trabalhadora. É um reconhecimento mais do que merecido, porque o Estado tem como obrigação reconhecer as manifestações culturais que acontecem aqui (GARCIA, 2018).

Ao buscar provar que o consumo estabelece relações complexas, que vai além das dicotomias que situam, de um lado, meios manipuladores e de outro passivas audiências, Adriana Carvalho Lopes se utiliza de Manuel Castells, e seu livro *A sociedade em rede* (2011) como base argumentativa:

Para Castells (1999), o consumo é um lugar onde os conflitos entre classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade em relação à distribuição e à apropriação de bens. Consumir é, portanto, participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo (LOPES, 2011, p. 80).

Há de se entender que, no caso, o sistema de produção e consumo está aliado a políticas de identidade cultural. A favela produz e consome a si mesma, acaba também “exportando” sua cultura. É difícil, portanto, separar práticas econômicas de noções como linguagem e discurso, identidade, representação, performance e corpo.

FAVELA E ASFALTO

Partindo da noção de Chklovski (1917), sobre o termo “estranhamento”, decorrente do seu famoso artigo “A arte como procedimento”, que uma obra pode causar a fim de distanciar o leitor do modo comum de apreensão do mundo, e assim permitir através da estética ter uma outra percepção de mundo, conseguimos explicar o motivo do funk criar uma recusa em variados extratos da sociedade. A maneira como sua escrita cria imagens que podem chocar aqueles que de fora veem, é algo que atrai os olhares para uma atenção, mesmo que de maneira polêmica:

O objetivo da arte consiste em dar a sensação das coisas enquanto visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de “ostranenie”¹⁵ das coisas e o procedimento da forma dificultada, que aumenta os obstáculos e a duração da percepção, pois, em arte, o processo da percepção é o próprio fim e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de viver o fazerse das coisas, e aquilo que está pronto não importa na arte (CHKLOVSKI, 1990, p. 63).

O artigo “Sobre a criminalização do Funk Carioca”, escrito por Nilo Batista, no livro *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk* (2013), serve de base para se fazer um paralelo entre algumas canções do funk com o autor Charles Baudelaire em “As flores do mal” (1857), e como o efeito de choque com os parâmetros sociais acabaram reservando a ele uma cadeira no banco dos réus em 1856. Ele acabou sendo condenado à multa, no Tribunal Correcional de Paris, que ainda determinou a supressão de alguns de seus poemas, considerados desagradáveis por alguns juízes.

Sendo condenado à pena de multa, ainda foi determinada a supressão de alguns de seus poemas. Desagradáveis aos olhos dos juízes; teve a graça concedida. No ano seguinte, foi a vez de Gustave Flaubert ser processado pela publicação de “*Madame Bovary*”(1856); absolvido por falta de provas. Acusado de ter escrito para excitar o erotismo no casamento burguês.

Há uma resistência ao reconhecer o funk como parte da cultura nacional. Existe, então, uma questão de poder, onde o reconhecimento de um som/movimento insere ele num contexto mais amplo de formação cultural.

¹⁵ Neologismo proposto por Chklovski introduz pela primeira vês “ocmpahehue” (ostranenie), significando “estranho” ou “estranhamento”.

Em *O que é cultura*, o Cientista Social José Luiz dos Santos (1983, p. 80) afirma que “a cultura é um produto da história coletiva por cuja transformação e por cujos benefícios as forças sociais se defrontam. Segundo o *Pequeno Dicionário de Sociologia* (2009), de Clóvis Pansani, o verbete “cultura” é assim definido:

cultura: soma total do que o indivíduo adquire de sua sociedade, isto é, as crenças, os costumes, as normas artísticas, os hábitos de alimentação e as artes, que não são frutos de sua própria atividade criadora, mas sim recebidos como um legado do passado, mediante uma educação regular ou irregular (Lowie). Totalidade do procedimento consciente transmitido socialmente (Keesing) (PANSANI, 2009, p. 42).

Voltando ao pensamento de José Luiz dos Santos, se pode entender que nos procedimentos artísticos, que fazem parte dos fenômenos culturais, há relação de poder entre cultura dominante e a não dominante:

Com tudo isso, não é surpresa constatar que o modo de conduzir a discussão sobre cultura possa ser entendido pela associação que tenha com essas relações de poder. Nesse sentido podemos constatar como os interesses dominantes da sociedade podem ser beneficiados por tratamentos equivocados da cultura (SANTOS, 1983, p. 83).

O caráter mutável em que a cultura se encontra possibilita dizer que as realidades se particularizam, e estão mais condicionadas a aspectos da história que da natureza:

Vimos como a discussão sobre cultura pode conduzir a falsas polarizações, como no caso da oposição entre erudito e popular, ou a uma ideia de onipotência dos interesses dominantes, como pode ser o caso com a maneira de encarar a indústria cultural ou as instituições públicas diretamente ligadas à cultura (SANTOS, 1983, p. 83-84).

Portanto, o funk como movimento nada deve ao cânone cultural e erudito, não passa assim pelo crivo do que normalmente chamamos de “alta cultura”. O funk acaba se tornando equivalente a Mozart no que se trata de relatos sobre realidades e particularidades, não tendo Mozart valor nenhum que o sobreponha ao Funk:

É importante insistir, no entanto, que o equívoco está na maneira de tratar a cultura, e nem sempre nos temas e preocupações que essas maneiras revelam. Assim, podemos reter a comparação entre culturas e realidades culturais diversas, a compreensão de que suas características não são absolutas, não respondem a exigências naturais mas sim que são históricas e sujeitas a transformação. Da mesma maneira vimos que as preocupações com a cultura popular

podem ser resgatadas se evitarmos a polarização com o erudito e ressaltarmos as relações entre classes sociais, e que os meios de comunicação de massa e as instituições públicas de cultura são elementos importantes da cultura contemporânea. Quanto à cultura nacional, não há por que deixar que dela se apropriem as forças conservadoras da sociedade (SANTOS, 1983, p. 84).

Costuma-se cometer erros ao tentarmos definir a cultura de forma hegemônica ou unitária. A diversidade cultural não deve ser tratada como determinação biológica e com inferioridade.

Uma matéria de *O Globo*, de julho de 2017, fala sobre um projeto de lei de autoria de um cidadão comum, com Romário Farias, como relator, que tramitou no senado à época. O projeto de lei definia o funk como “falsa cultura”, onde o ritmo é retratado pejorativamente como um problema social e de saúde pública.

Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. (G1, 29-07-2017)

Tirada do livro *Cultura: um conceito antropológico* (LARAIA, 1986), há uma frase que Confúcio profere, capaz de pontuar o debate com precisão: “A natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos que os mantêm separados” (LARAIA, 1986, p.10).

Segundo o autor Roque de Barros Laraia, Heródoto (484-424 a.C.), historiador grego, preocupou-se com o tema quando descreveu o sistema social dos lírios. Ao considerar os costumes deste povo, Heródoto toma como referência a sua própria sociedade:

Se oferecêssemos aos homens a escolha de todos os costumes do mundo, aqueles que lhes parecessem melhor, eles examinariam a totalidade e acabariam preferindo os seus próprios costumes, tão convencidos estão de que estes são melhores do que todos os outros. (LARAIA, 1986, p.11)

Esta reflexão endossa a defesa de que as culturas são diferentes entre si, e só melhores, porque aqueles que estão acostumados a certos sistemas o defenderão sempre por viver nele, como afirmação de identidade.

Segundo o mesmo texto, Montaigne (1533-1572), que procurou não se espantar em demasia com os Tupinambá, onde teve contato em Ruão, afirmou

que “Na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra.” (Roque de Barros Laraia, 1986, p.13).

Historicamente a concepção de povos bárbaros nasce na Grécia Antiga, para se referir aos povos que falavam línguas ininteligíveis aos gregos. Posteriormente, o termo passou a ser usado por aqueles que, de maneira etnocêntrica, buscavam classificar o estrangeiro como selvagem. O termo acaba sendo apropriado pelos romanos, que enxergavam como bárbaros os que não praticavam a sua cultura, como os povos germânicos, que se mostraram resistentes às invasões de Roma e às suas imposições culturais.

Deixo aqui a conclusão de que o asfalto e a favela se tocam em vários momentos da história do funk. E as tentativas de estabelecer uma hierarquia cultural não é legítima sob qualquer ótica.

RELATO

Reinaldo Soares, 24 anos, morador do Barreto e Dj da Chile Produções, presente na favela do Martins, que fica entre Barreto e Neves, contribuiu com o trabalho falando um pouco de sua rotina e do que pensa sobre o funk economicamente e literariamente, além de outros temas aqui debatidos.

- Como é sua rotina? Há algum perigo? Como são seus horários de trabalho?

Basicamente a rotina de um artista funkeiro é totalmente diferente de qualquer outra rotina, por trabalhar na maioria das vezes durante a noite e madrugada. Nos dias de semana trabalho no estúdio produzindo, gravando, estudando e aprendendo a cada dia mais com outros Djs e Mcs.

Nos finais de semana sou contratado para atuar em bailes de favela e boates, trazendo sempre o melhor do funk para o público curtir.

Somos mal vistos pela sociedade, pelo tipo de música que produzimos, onde, na maioria das vezes, a crítica é sobre apologia ao sexo, ao tráfico e ao crime. Somos resumidos ao Funk Putaria e ao Funk Proibidão, que mostram a realidade das favelas.

- Como você poderia explicar o fenômeno econômico do funk? Seu alcance, como tem sido a recepção do mercado.

Economicamente o funk tem evoluído muito através das plataformas digitais por contagens de visualizações e recebidas em dólar.

O mercado vem se mostrando bem receptivo e variado. Nos últimos anosas distribuidoras musicais fizeram o trabalho de distribuir para plataformas digitais, sendo elas YouTube, Spotify, Deezer, etc.

E assim, valorizando a imagem dos funkeiros e dando os direitos de royalties. Lucramos também com vendas de shows, trazendo o contato com o público, fãs do nosso trabalho, aquilo que costumam escutar no seu dia a dia.

– E sobre a presença de internacionalismo e paródias no funk? Como é? Qual sua opinião sobre?

A presença de paródias no funk se resume em melodias e outras músicas substituindo as letras com beats e samples alterados, sendo assim só aproveitando a melodia da música original.

Já o internacionalismo é muito foda, por ser a mistura de um estilo musical junto ao Funk. Por exemplo, o trapfunk, reggaefunk, etc. (Entrevista concedida por Reinaldo Soares a Ricardo Nogueira Soares Marins, 2022).

O funk mudou sua realidade, para Reinaldo o Funk é tudo. Em dado momento da entrevista, ele disse que o dinheiro que arrecada com o Funk paga todas as suas contas e possibilita ele de melhorar sua vida e viver bem. Logo, o Funk não é só um som, mas um meio de ascensão social. Está em constante mudança, e se integra no mercado fonográfico, tendo sua relevância.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Priscilla e NOVELINO, Ricardo. Vídeos mostram confusão, brigas e correria na área do show de João Gomes no Recife; público diz ter ouvido tiros. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2022/08/17/videos-mostram-confusao-brigas-e-correria-na-area-do-show-de-joao-gomes-no-recife-publico-diz-ter-ouvido-tiros.ghtml>. Acesso em: 17/08/2022.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”, In.: *Revista de Antropofagia*, Ano I, No. maio de 1928.

BBC. Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>. Acesso em: 29/07/2017.

“Descontroladas”, de Bonde das Panteras, interpretada por Bonde das Panteras, disco Cores Música: Rio Funk (2005).

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do Funk*. Rio de Janeiro; Editora Record, 2005.

ESTADO, Agência. Virada Cultural: brigas, arrastões e policiamento reforçado para shows. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/virada-cultural-brigas-arrastoes-epoliciamento-reforcado-para-shows-30052022>. Acesso em: 30/05/2022.

FACINA, Adriana et al. *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013.

G1. Violência no meio do público: tiros e agressões são registrados na plateia de shows pelo Brasil. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/05/31/violencia-no-meo-do-publico-tiros-e-agressoes-sao-registrados-na-plateia-de-shows-pelo-brasil.ghtml>. Acesso em: 31/05/2022.

GARCIA, Cecília. Funk carioca, patrimônio cultural da cidade do Rio. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2018/11/22/funk-carioca-patrimonio-cultural-da-cidade-dorio/>. Acesso em: 22/11/2018.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LIMA, Gabriel. Cinco pessoas são presas por brigas e arrastões em show de João Gomes. Disponível em:

<https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/cinco-pessoas-sao-presas-por-brigas-e-arrastoes-em-show-de-joao-gomes>. Acesso em: 18/08/2022.

LIMA, Luiz Costa (Org.) *O Estruturalismo de Lévi-Strauss*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1968.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto; FAPERJ, 2011.

PANSANI, Clóvis. *Pequeno Dicionário de Sociologia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

“Pavarotti”, de Jack e Chocolate, interpretada por Jack e Chocolate, disco Funk Brasil Bem Funk (2005).

“Rap da Daniela”, de Furacão 2000, MC Neném e MC Mascote, interpretada por MC Neném e MC Mascote, disco Furacão 2000 Nacional (1993).

“Rap do Silva”, de MC Bob Rum, interpretada por MC Bob Rum, disco Rap Brasil (Volume 2) (1995).

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

Silva, Daniel Neves. Bárbaros: quem eram e a invasão do Império Romano – Mundo Educação UOL. Disponível em:
<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/povosgermanicos.htm#:~:text=A%20concep%C3%A7%C3%A3o%20de%20povos%20b%C3%A1rbaros,como%20selvagem%2C%20inculto%20e%20incivilizado>. Acesso em: 18/08/22.

ENFOCO. Site. Festa organizada por Mc Maneirinho acaba com morte em Niterói. Disponível em: <https://enfoco.com.br/noticias/policia/festa-organizada-por-mc-maneirinho-acaba-com-morte-em-niteroi-85796>. Acesso em: 13/10/2022.

VEJA RIO. Mais uma vez, o batidão do funk extrapola as fronteiras no Rock in Rio. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/funk-rock-in-rio/>. Acesso em: 10/09/2022.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

“When doves cry”, de Prince, interpretada por Prince & The Revolution, trilha sonora do filme Purple Rain (1984).

CAPÍTULO 04

O PARODOXO DA CONQUISTA: ANÁLISE DA PERSONAGEM PRINCIPAL DO ROMANCE *O CASO MOREL* DE RUBEM FONSECA

Révia Mara de Araújo Moreira¹; Ana Roberta Nogimo Rodrigues²; José Juvêncio Neto de Souza³

¹ Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF. E-mail: revia20251003067@alu.uern.br.

² Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF. E-mail: ana20251002749@alu.uern.br.

³ Doutor em Letras, bolsista FAPERN com atuação como professor colaborador no Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF E-mail: josejuvencio@uern.br.

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo a leitura do romance *O Caso Morel* de Rubem Fonseca, cujo enfoque recai sobre as conquistas da personagem-escritor e o da criação ficcional tematizados na mente da personagem e no espaço romanesco. Ao lado de uma investigação policial, o leitor depara-se com um narrador fragmentado que se encontra preso por um crime violento que nem ele mesmo sabe se o cometeu. Para tanto, buscamos respaldo nos estudos dos seguintes teóricos da literatura, a saber: Pellegrini (1999), Resende (2008), Cândido (2011) dentre outros. Desse modo, ressaltamos que no romance policial, o narrador intercala um prisioneiro repleto de orgias e reflexões irônicas sobre uma sociedade violenta a arte e a cultura do nosso tempo problematizada pelas contradições sociais, angústias, conquistas, aventuras, mulheres, sexo e um misterioso crime de assassinato. Tais elementos combinados representam o ápice do romance de Fonseca (2003) caracterizando a obra como pertencente ao chamado romance policial e, consequentemente, obtendo seu lugar de destaque no âmbito da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Romance policial. Sexo. Conquista.

INTRODUÇÃO

O escritor contemporâneo Rubem Fonseca tem dentre seus inúmeros escritos, nos apresenta a obra *O caso Morel*, livro escrito e publicado no ano de

2003. Trata-se de um romance policial contemporâneo que oferece uma investigação de crime de assassinato narrado pelo próprio protagonista. Desse modo, o escritor faz um resgate da narrativa metaficcional, a partir de uma escrita criativa que desafia tabus ao falar do corpo e do sexo explícito para o leitor, ao passo que oferece uma observação aguda do lado mais nefasto da mente humana, trazendo à tona a violência em suas diversas facetas de ordem física, psicológica e moral, fazendo um paralelo implacável das condições sociais em conjunto com o que é frequente entre a linguagem culta e o dialeto popular que muitas vezes surge na obra de forma vulgar. Conforme afirma Pellegrini (1999 p.82):

O romance policial, desde o nascedouro, associa-se de várias maneiras a literatura feita para as massas, também por razões matérias: dificuldade financeira dos editores, procura de um público que já se ampliava pela alfabetização crescente, emergência do folhetim, ampliação da imprensa, possibilidades de pagamentos maiores de jornais e revistas da época em que tais folhetins (policiais ou não) fossem publicados.

Assim, o objetivo principal deste estudo é o de analisar o comportamento da personagem central do romance *O caso Morel*. Nessa obra, o protagonista, Paul Morel conquista e convida algumas mulheres – Joana, Elisa, Carmem e Ismênia – a morarem com ele em sua casa, a fim de que se vivencie uma nova experiência de família.

Em *O caso Morel* nos deparamos com uma narrativa ficcional em que o tempo não segue uma ordem cronológica. O romance se desenrola com o encontro de Paul Morel, um excêntrico artista de vanguarda, com o ex-escritor e policial chamado Vilela. Morel está preso, a princípio não se sabe por qual delito, mas é a partir de sua cela que narra histórias mescladas de sexo e violência.

Assim, encontramos um aspecto relevante que tende para o crime como um fator de profunda inspiração para a escrita e publicação do romance policial, visto que nos romances policiais tradicionais nem sempre o criminoso é um profissional, ele vai se tornando conforme o desenrolar da narrativa literária. No romance de Fonseca (2003) não é diferente, já que encontramos a partir da narrativa descrita por Morel uma história em que o sujeito é motivado a cometer um assassinato. Entendemos que histórias desse porte, com ou sem a presença do detetive, figura constante também nos romances de cunho policial, instigam

a curiosidade do público leitor, que por sua vez, buscam cada vez mais por histórias que envolvam mistérios, violência, e principalmente assassinatos. Conforme Pellegrini (1999, p. 84):

Sendo o crime, inspirador de romances policiais, marcadamente um fato social com muito mais presença nos grandes centros urbanos em acelerada industrialização, desde o século XIX, é claro que o Brasil do mesmo período, de estrutura econômica agrária, pré-capitalista, com uma maioria de pequenas cidades em lento crescimento, não constituía o terreno apropriado para que medrassem histórias de arrepiar os cabelos sobre roubos e assassinatos, fossem reais ou fictícias.

A medida em que Morel conta sua história cheia de conquistas e casos amorosos com várias mulheres, dentro de seu “fictício livro”, ele está sendo acusado por assassinar uma de suas antigas companheiras, de nome Heloísa. No desenrolar da narrativa Vilela circunscreve e descobre os nomes fictícios dados por Morel a cada uma das quatro mulheres que viveram com ele em sua casa.

Dessa maneira, podemos perceber que o livro traz uma temática que nos remete a uma sensação de que existe um livro dentro de outro. Nesse ínterim, percebemos como o autor tem a brilhante ideia de produzir um elo de ligação entre o narrador-personagem principal que também se apresenta com um nome fictício dentro do mundo criado por ele e levado ao papel por Vilela em seus encontros e entrevistas com Morel no interior de sua cela.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Literatura contemporânea brasileira caracteriza-se por suas múltiplas temáticas e estilística, distanciando-se dos cânones tradicionais e revelando a complexidade do mundo atual, seus tabus, contradições, conflitos sociais e morais da sociedade pós-moderna. No romance *O Caso Morel* (2003), Fonseca apresenta uma série de elementos característicos desse período, imergindo como uma das mais significativas expressões dessa estética da dissonância, revelando-se, por meio de personagens uma narrativa que explora o erotismo explícito, a violência urbana, a presença do marginal e a figura da metalinguagem, tudo isso elaborado em uma linguagem direta e seca, que oferece uma tensão dos limites entre a realidade e a ficção. Desse modo, o

romance traz uma figura transtornada e fabricada para atender a uma literatura feita para as massas. De acordo com Figueiredo (2003, p. 63):

Em *O Caso Morel*, o personagem-autor se duplica nas figuras do criminoso e do escritor – e ambas desdobram a figura do autor “empírico”, que não precede o texto, não lhe é exterior, mas é fabricado por ele. Através do par Morel/Vilela, põe-se em fábula a posição fronteiriça do escritor, que lhe permitiria ocupar diferentes lugares sem se fixar em nenhum deles, deslizar, em sua ficção, através das diferentes divisões sociais. A própria inserção do artista na sociedade, situado entre o incluído e o excluído, entre o sagrado e o maldito, teria algo em comum com a de todos aqueles que estão, de uma forma ou de outra, numa posição marginal.

O personagem fragmentado de Paul Morel, que escreve sobre si mesmo enquanto narra e, ao mesmo tempo é narrador e objeto da narração, sinaliza uma literatura que problematiza o próprio ato de escrever e de representar o mundo. Essa escolha narrativa desloca o centro da ação para o interior da mente do protagonista, evidenciando uma metalinguagem que questiona o próprio ato de narrar. Segundo Hutcheon (1991, p. 12), “a ficção pós-moderna torna-se metaficcional ao exibir sua própria artificialidade, ao pôr em cena o processo de construção narrativa”.

Em *O Caso Morel* essa construção se manifesta por meio da escrita do protagonista, que compõe um livro dentro do próprio romance, ocasionando uma tensão entre os limites da ficção e da realidade.

Assim, encontramos na obra de Fonseca (2003), um protagonista envolto em delírios, orgias e episódios violentos cria não apenas um retrato de uma subjetividade em crise, mas também denuncia uma cultura marcada pela ausência de sentidos, essa densidade estrutural e existencial demonstra-se por meio de uma estética que privilegia o erótico e o violento como instrumentos de manifestações de uma sociedade profundamente fragmentada revelando as tensões sociais, os conflitos e as desigualdades estruturais que se fazem presentes na vida urbana coletiva. Sua figura, envolta em ambiguidade e contradição, representa um tipo de sujeito recorrente na literatura contemporânea, especialmente aquela voltada para os temas urbanos e marginais. Como observa Resende (2008, p. 112):

A violência e o erotismo explícitos em Fonseca não são gratuitos, mas estratégias de exposição dos limites éticos da sociedade de consumo,

da miséria urbana e da banalização da vida. As imagens fortes e, muitas vezes, incômodas não visam o choque pelo choque, mas funcionam como denúncia da insensibilidade e do cinismo que regem as relações interpessoais e políticas nas grandes cidades. O autor constrói um espelho distorcido, mas verossímil, onde a sordidez não é invenção artística, mas retrato daquilo que se quer ignorar.

Essa leitura reforça a ideia de que a obscenidade e o excesso, recorrentes no comportamento de Morel, não devem ser compreendidos como simples apelo comercial. São, antes, instrumentos de crítica social, que revelam os impulsos mais intensos e reprimidos da sociedade contemporânea. A estética do erotismo e da violência serve, portanto, como meio de revelar tensões sociais e desnudar a hipocrisia moral que permeia o cotidiano urbano.

Para Candido (2011), essa “nova narrativa” se estrutura como uma denúncia estética que educa o leitor pelas sombras. O autor enfatiza que as narrativas contemporâneas não apenas impressionam por suas temáticas, mas também pela maneira com que ressignificam os elementos da tradição. Na narrativa em estudo, a ruptura se materializa na justaposição entre vulgaridade e reflexão estética, entre a linguagem do marginal e a construção sofisticada da narrativa. A junção entre o ato e o ser, o entrelaçamento entre a realidade e a ficção, e a metalinguagem como eixo da estrutura textual revelam, como destaca Candido, uma transição da literatura para além do seu papel moralizante ou decorativo, reafirmando como espaço desestabilizante.

Candido chama a atenção para o fato de que não é apenas o conteúdo que provoca choque, como o sexo explícito, o crime ou a marginalidade, mas também a maneira como esse conteúdo é formalmente estruturado. Existe, portanto, uma violência estética, que rompe com o equilíbrio, a linearidade da narrativa e com os códigos tradicionais da escrita literária. A fusão entre ser e ato, ressaltada por Candido, se torna relevante para o romance *O Caso de Morel*, o personagem não apenas relata acontecimentos, ele os produz e se reinventa a partir da linguagem em um tom confessional e provocador, transformando o leitor quase em cúmplice da subjetividade desregrada que se apresenta.

A investigação do crime torna-se secundária diante da complexidade do narrador-personagem e da multiplicidade de vozes que emergem ao longo da narrativa. Como destaca Pellegrini (1999, p. 90), o foco da narrativa de Fonseca não é apenas o mistério ou o ato criminoso em si, mas os "móveis subjetivos e

insondáveis" das ações humanas, que escapam a qualquer lógica racional. O romance dialoga com os traços mais marcantes da literatura contemporânea, ao conjugar erotismo, violência, metalinguagem e crítica social. A construção de Paul Morel como figura contraditória e provocadora, simultaneamente escritor, criminoso e objeto da investigação, revela não apenas uma subjetividade em ruínas, mas também um olhar desestabilizador sobre o próprio fazer literário em tempos de crise ética e existencial.

PAUL MOREL ENTRE O SEXO E SUAS CONQUISTAS

Em "O Caso Morel", encontramos uma personagem que se encontra presa por um crime que não sabe se cometeu, durante sua estadia na prisão tem devaneios em seu ego que são contados a Vilela, que está ao mesmo tempo interessado em descobrir o misterioso assassinato ao qual Morel é suspeito, como também escrever um livro sobre as aventuras, conquistas e casos de amor da personagem Paul Morel.

O desenrolar da narrativa traz uma síntese sobre pseudônimos, visto que todas as figuras femininas apresentadas por Morel em seus surtos e devaneios do seu alter ego são mulheres com nomes fictícios inventados por ele, desta forma as quatro mulheres que Morel convida para viverem com ele são apresentadas por nomes que se distanciam dos seus verdadeiros nomes.

Assim sendo, no desenrolar da narrativa Vilela revela ao leitor os verdadeiros nomes das conquistas de Morel, como também o nome do próprio Morel, que se chama Paulo Morais, Joana era Heloísa, Carmem chamava-se Lilian, o verdadeiro nome de Ismênia era Aracy, e por fim o caso mais complicado encontrado na trama policial e que mais intrigava Vilela o verdadeiro nome de Elisa Gonçalves, que aparece na trama ora com o nome de Lígia, e por fim tem o papel decisivo na investigação e resolução do crime quando apresentada por Marta.

Dessa maneira percebemos como era formada a família que Morel construiu, o que na verdade era uma espécie de poligamia conhecida e aceita por todos que viviam na casa. Vejamos a visão que Morel tem em relação a sua família:

Eu poderia começar dizendo... E assim o inimigo do homem será sua própria família, Mateus dez, trinta e seis, porém Mateus estava enganado, ter uma família grande como a minha, cheia de mulheres maravilhosas, é sensacional, e seria melhor ainda se vocês não me dessem tanto mingau de aveia (Fonseca, 2003, p. 149).

Em *O Caso Morel* encontramos uma espécie de realismo desmedido da sociedade atual, visto que neste romance o autor traz à tona uma gama de personagens com vidas diferentes que se juntam sem preconceito, anunciando assim uma condição para um homem que vive cercado por mulheres, fazendo com que o leitor perceba de forma clara e objetiva a relação de ficção que é misturada com a realidade em que vive. Segundo Cândido (2011, p. 255), o desenrolar da narrativa:

Agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.

Paul Morel vai desde um falastrão a um exímio conquistador que prefere não se apegar a mulher alguma. Percebemos que a personagem conquista várias mulheres das quais tem relações sexuais, orgias diversas, fantasias eróticas e desejos que são saciados das mais diversas formas de orgasmos conhecidos e outros inventados por ele e suas parceiras. Vejamos uma de suas orgias com Joana:

Joana tirou a roupa. Eu também. Joana realmente me estimulava: osso ilíaco aparecendo mesmo quando ela estava vestida; bunda tensa, rija, partes glúteas separadas, rego bem delineado, sólida, do tamanho certo; pernas carnudas.

Fiquei tão excitado que nem fui ao banheiro.

Deitamos. Joana já estava úmida, aguardando a minha penetração [...] Apesar de muito excitado, não ejaculei. Deixei que Joana tivesse orgasmo sozinha duas vezes.

“Goza comigo”, ela pediu.

“Estou gozando”, eu fingei, gemendo e respirando fundo.

“Você ainda está assim?”, perguntou Joana sentindo a minha rigidez penetrante. (Fonseca, 2003, p. 39).

Quando se tratava de Elisa Gonçalves, Morel dava uma extrema importância já que ela era sua paixão predileta pelo fato de ser ela uma mulher famosa e cobiçada por todos os homens que conhecia, queria conquistá-la de qualquer jeito, todavia tinha muito receio de falhar. Morel tentava de todas as

maneiras e usava de todos os artifícios possíveis para levá-la para sua cama, assim descobriu que o ponto fraco de Elisa era o desejo de conhecer um professor de astrologia chamado Khaiub, com o conhecimento deste fato Morel pagou um ator para fingir que era este professor, desta forma o sonho de Elisa de conhecer o tal professor fora realizado.

No meio de todo êxtase e emoção que tomava conta de Elisa, Morel consegue enfim o seu intento, Elisa vai ao banheiro para preparar-se para ele enquanto isso Morel reflete sobre os dois estágios de seu pênis:

Deitado na cama. Olhei meu pau. Ele estava caído, uma tripa inerte. Sempre tive vergonha de ficar neste estado na frente das mulheres. O meu pau enrijecido fica portento, modéstia à parte; mole, ele quase desaparece. Quem entendesse de pênis, com W. H. Auden, por exemplo, ao ver o meu, amolecido, saberia pelos víncos da pele, que, duro, ele aumentaria muito de comprimento e largura, e ficaria roxo, coberto de veias salientes. Mas nem todos tem olhos de poeta para ver (Fonseca, 2003, p. 31).

O autor traz uma narrativa com teor sexual explícito, ao mostrar a fala da personagem principal que narra trechos de sua história com a descrição do seu órgão reprodutor. Todavia, na passagem anteriormente citada, as palavras chulas e do cotidiano são trazidas pelo autor, o que demonstra uma narrativa sem pudor, pois o narrador mistura a descrição fisiológica do seu membro entre o espaço em que está mole e insignificante, ao passo que duro aumenta em tamanho e largura, o que traz características reais da masculinidade por meio da narrativa ficcional.

Em seguida o autor expõe na obra a conquista de Ismênia foi rápida, Morel precisou apenas de vinte e quatro horas, no dia em que conheceu Ismênia e descobriu que ela era órfã aproveitou a situação e convidou-a para comer um macarrão em sua casa. O macarrão fora só um pretexto meia hora após a refeição os dois estavam excitados e se olhavam com um desejo ardente e fulminante que só poderia acabar na copulação do sexo. Desse modo, a narrativa se desenrola na apresentação de mais uma conquista da personagem principal. Vejamos:

Ismênia grudou o corpo no meu. Ficamos algum tempo beijando. Tirei a blusa dela.

“Vamos tirar esse monte de roupa”, eu disse.
Eu queria me mostrar para ela.

Fiquei inteiramente nu. Ismênia, depois de olhar minha ereção roxa erguida para o teto, tirou a roupa. Estávamos na sala.
“Vamos para o quarto”, disse ela (Fonseca, 2003, p. 54).

A aquisição mais fácil de Paul Morel foi Carmem, que era mãe solteira, Morel convida Carmem para morar com ele e diz que ela se quisesse depois podia trazer seu filho junto, em uma das poucas passagens que mostram envolvimento mais agudo de Morel com Carmem, ela revela-se como prostituta, dessa maneira foi fácil para ele conquistá-la. Morel explica seus planos de morar com várias mulheres em uma única casa:

“Você quer ir morar na minha casa?”
“Na sua casa?”
“Depois de tudo que eu lhe contei, você quer me convidar para a sua casa?”
“Quero.”
“Para você me comer não precisa me convidar para morar na sua casa.”
“Mas eu não quero apenas te comer. Eu quero fazer uma experiência. Quero morar com várias mulheres (Fonseca, 2003, p.).

Além das conquistas que Paul Morel levou para a sua casa teve várias outras aventuras e orgias sexuais em que o autor mostra relacionamentos que Morel tem com duas ou mais mulheres ao mesmo tempo em uma espécie de caso amoroso concedido por todos onde o sexo e a masturbação eram um prato cheio. Vejamos:

A boca de Diana estava na minha barriga. Eu já apresentava uma ereção completa. Sua língua rápida pulou para minha perna, a coxa, depois os joelhos. Meu corpo se encrespou todo.
Ouvi os gemidos de Mônica na cama.
Kate, na cadeira, começou a se masturbar.
“Deita aqui”, eu disse para Kate.
Kate deitou-se ao meu lado. Sua boca procurou a minha. Enquanto isso a língua de Diana deslizava entre os dedos dos meus pés. Aquilo me deixou arrepiado. Diana enfiou o dedo grande do meu pé na sua boca. Kate segurou o meu pau. Senti a língua de Diana, subindo. Os dedos da mão de Kate também eram lambidos. A boca de Diana me envolvia. Sentia a mucosa, o cuspe, o calor (Fonseca, 2003, p. 83-84).

Após a aquisição das quatro mulheres que concordam em morar junto com ele Morel vive momentos de puro êxtase, e noites de sexo prolongados, em sua história de vida narrada a Vilela vêm a relação mais aguda a que tem com Joana pois sua relação com Joana vai além do sexo, ela tinha o estranho desejo

e hábito de pedir para ele no momento do sexo lhe batesse com toda força e com o que encontrasse:

Chamei Joana de todos os nomes sujos, bati com força no seu rosto. Nossos corpos cobertos de suor. Lambi o rosto de Joana, em fogo das pancadas recebidas. Nossas bocas sorviam o suor que pingava do rosto do outro. De dentro de mim, de um abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo (Fonseca, 2003, p. 16).

Essa estranha orgia foi o que acabou incriminando Morel, pois Heloísa que era no seu livro fictício Joana apareceu morta violentamente espancada na praia e todas as evidências apontaram para Paul Morel. Todavia, um velho casal presenciara o crime e assinalara que tudo não passou de um assalto e o verdadeiro assassino fora depois encontrado, somando-se esse fato, após o testemunho do casal declara-se a inocência e consequentemente a liberdade de Morel. Vejamos as palavras do autor sobre o verdadeiro assassino de Heloísa:

A condenação de Felix é um final perfeito para a nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou a janela com medo (já havia sido preso e sabia o que o esperava). Vamos também esquecer que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações. (Quem se arrancaria a uma mentira tão inútil?) (Fonseca, 2003, p. 189).

Assim sendo, entendemos que Paul Morel foi muito mais propenso para as relações pessoais e sociais vigentes no que concerne as conquistas e suas diversas orgias e desejos carnais aflorados e mencionados de forma subjacente no romance em que vêm à tona as mais vulgares orgias sexuais, a violência, e os conflitos reais humanos, que entretanto nem sempre ficam apenas na ficção, como também fogem a lógica da realidade. Pellegrini (1999, p. 90), afirma que:

O que interessa aqui não são exatamente as coisas, mas as pessoas; não a violência enquanto tal; não é nem mesmo o mistério cru do ato criminoso ou o enigma da morte, mas seus móveis subjetivos e insondáveis, no máximo apenas cogitáveis, que entretanto se contrapõem à qualquer lógica.

Portanto, entendemos que na obra de Fonseca (2003) temos uma personagem fragmentado que comete o assassinato e de forma subjetiva, através da narrativa de ficção literária apresenta suas memórias nefastas, quebradas e enigmáticas a partir de seus relatos na cela prisional em que se

encontra acometido pelo crime e suas lembranças vulgares e conflitantes presentes em sua mente destroçada.

CONCLUSÃO

A análise da personagem Paul Morel em “O Caso Morel” nos mostrou que a personagem era um homem galanteador e conquistador que tinha um bom relacionamento com as mulheres, visto que ele consegue convencer e viver com quatro mulheres ao mesmo tempo e em uma única casa, assim encontramos imbricados neste romance uma dose de audácia e uma linguagem aos moldes do vulgar, mas que ao mesmo tempo permeia na contemporaneidade e sociedade atual.

No que concerne a investigação criminal que se desenrola durante toda a narrativa culminando na escrita de um livro dentro de um livro, visto que as entrevistas de Morel com o inspetor Vilela revelam não só o mundo de histórias de conquistas e casos amorosos repleto de orgias sexuais alimentado pelo álder ego de Paul Morel, mas também o desfecho final de uma investigação policial.

Assim, elencamos que neste romance de cunho policial, como em outros do mesmo gênero, encontramos as figuras marginalizadas entre todos na sociedade, que são apresentadas ao leitor com uma linguagem que muitas vezes soa vulgar. De acordo com Cândido (2011, p.258):

Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco.

Dessa maneira constatamos que o autor cria uma personagem obcecada por sexo e envolvida pelas pulsões básicas naturais de um homem que não satisfeito com todas as suas transas, aventuras, casos e orgias, vai além, ao passo que constrói uma família distante dos moldes aceitos pela sociedade. Logo, o romance revela os desejos íntimos enclausurados na face mascarada dessa mesma sociedade. Conforme Pellegrini (1999, p. 81):

Há várias tentativas de explicação de tais necessidades, que vão desde a estranha e atávica atração humana pelo mistério, pela

violência e pela sordidez, presentes em muitos textos, até o gozo pelo espírito dedutivo necessário para o deslinde das tramas, passando pelo prazer da introdução da aventura e do drama na monotonia da vida da maioria dos leitores.

Desse modo, percebemos como o romance contemporâneo ofertado por Fonseca (2003) representa os desejos estranhos, nefastos e a mais sublime face misteriosa e sórdida do espírito humano. Ao passo que o romance se desenrola podemos observar uma narrativa em que o autor traz a flor da pele os desejos carnais que motivam as mais variadas fantasias e orgias sexuais da personagem principal e culmina no ato de violência nefasta e fatal, ou seja, o assassinato.

Finalmente, destacamos a maestria para com que o autor representa através da personificação literária uma obra com personagens fictícios que aguçam a imaginação dos leitores reais, o que por sua vez, representa questões sociais com destaque para o amor, o drama o sexo e a violência. Tais elementos combinados com o ato sórdido do assassinato representa o ápice do romance de Fonseca (2003) caracterizando a obra como pertencente ao chamado romance policial e, consequentemente, obtendo seu lugar de destaque no âmbito da literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

CANDIDO. A. **A Educação pela Noite**: A Nova Narrativa. 6^a edição. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

FIGUEIREDO, V. L. F. **Os crimes do texto**: Rubem Fosneca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA. R. **O Caso Morel**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Zélia de Almeida. São Paulo: Editora 34, 1991.

PELLEGRINI. T. **A imagem e a letra**: Aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

RESENDE, B. **Entre a gengiva e a dentadura**: literatura e periferia no Brasil do século XXI. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

CAPÍTULO 05

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM *TOTONYA*, DE ROSÁRIA DA SILVA

José Bembo¹; Edivânia Pitra Grós dos Santos²

¹Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Humanidade da Universidade Agostinho Neto. Docente afeto ao Departamento de Ensino e de Investigação Científica de Letras Modernas, da Escola Superior Pedagógica do Bengo. Doutorando pela Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo; ²Licenciada em Ensino da Língua Portuguesa pela Escola Superior Pedagógica do Bengo. Professora do Ensino Secundário, no Instituto Médio Normal de Educação - Marista.

RESUMO:

Este exercício acadêmico, intitulado a Violência Doméstica em *Totonya*, de Rosária da Silva, analisa a violência doméstica enquanto um fenômeno antigo, e presente em todas as classes sociais e sociedades. Entretanto, a presente abordagem centra-se, especificamente, no contexto angolano por via da trajetória da protagonista - *Totonya* - explorando as dinâmicas de poder, as desigualdades de gênero e as consequências psicológicas e sociais da violência doméstica. O estudo aborda a caracterização das personagens, os elementos simbólicos presentes na obra e a influência do contexto cultural sobre as ações e comportamentos das personagens, destacando como esses aspectos perpetuam ou combatem o ciclo de violência. Além disso, a análise ressalta o potencial da obra, permitindo reflexões sobre igualdade de gênero e empoderamento feminino. O estudo tem como objetivos visa perscrutar sobre a violência doméstica e as suas marcas na narrativa *Totonya*, de Rosária da Silva e relacionar a violência doméstica, enquanto fenômeno sociológico, à narrativa *Totonya*, de Rosária da Silva. Servimo-nos do comparativismo literário como metodologia, visando o cumprimento dos objetivos do estudo.

Palavras-chave: Violência Doméstica. *Totonya*. Literatura Angolana.

INTRODUÇÃO

A violência doméstica é um fenômeno social alarmante, afetando milhões de pessoas ao redor do mundo. Ela manifesta-se de diversas formas, a saber: agressões físicas, psicológicas e emocionais. Este estudo é o resultado da identificação, na narrativa *Totonya*, de Rosária da Silva, de tropos da violência

doméstica por meio da experiência de sua protagonista, cujo nome coincide com o título da obra.

A narrativa denuncia, através da personagem *Totonya*, a violência doméstica (física e psicológica), comportamentos de supremacia, crenças religiosas e superstições.

A obra *Totonya* retrata questões sociais fundamentais, como a desigualdade e a busca por reconhecimento em uma sociedade que, muitas vezes, marginaliza vozes femininas. Assim, mediante a análise dos personagens e suas interações sociais, espera-se contribuir para um debate mais amplo sobre a luta pela igualdade de género. Olhando para o *corpus* e aos objetivos do estudo, optou-se pelo comparativismo literário como método para nortear o estudo, entrecruzando matérias da Sociologia e do plano ficcional. Ademais, a abordagem qualitativa também foi considerada.

Este exercício acadêmico visa perscrutar sobre a violência doméstica e as suas marcas em *Totonya*, de Rosária da Silva e relacionar a violência doméstica, enquanto fenômeno sociológico, à narrativa *Totonya*, de Rosária da Silva.

A obra *Totonya* destaca-se por sua abordagem única e sensível do tema da violência doméstica, oferecendo personagens complexos e uma narrativa que reflete de forma realista as experiências vividas por muitas pessoas. Além disso, a forma como Rosária da Silva constrói suas personagens e suas histórias proporciona uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder e controlo em relacionamentos abusivos.

A romancista angolana Rosária Manuel da Silva nasceu a 4 de abril, em 1959. Entre várias funções, foi também cronista, poetisa, declamadora e professora de profissão..

DEFINIÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA

O termo violência deriva do latim *violentia*, que significa “veemência, impetuosidade”, sua origem está relacionada com o termo “violação” (*violare*). Etimologicamente, é definido como todo e qualquer comportamento que cause, de forma intencional, danos à integridade (sejam eles físicos, materiais ou

psicológicos), intimidação ou que possa invadir a autonomia, a moral e a ética de um determinado indivíduo (Micklow, 1998).

Historicamente, as mulheres enfrentaram restrições legais e sociais que limitaram sua autonomia, especialmente no seio familiar e económico. Em muitos contextos as leis e normas culturais reforçam a dependência feminina em relação aos homens, restringindo seus direitos e oportunidades. Embora os avanços tenham sido alcançados com mulheres a ocupar cargos de liderança, ainda persistem desigualdades estruturais e refletem dinâmicas históricas de poder e controlo.

Consequentemente, esta herança cultural e legal, assente em séculos de dominação socioeconómica e ideológica, não só assegurou a prevalência do poder masculino no lar, como afetou dramaticamente a posição das mulheres e das crianças na sociedade, na lei e nas instituições legais. As referências ao papel submisso das mulheres são de longa data e encontram-se, por exemplo, na literatura grega. Como se sabe, ao longo da história, acreditava-se que a mulher deveria ser discreta, evitando discussões com o homem e abstendo-se de tomar a palavra primeiro. Por exemplo, na própria lei romana, tolerava-se o homicídio conjugal em casos de adultério, alcoolismo ou outros comportamentos considerados inapropriados às mulheres (Steinmetz, 1987).

Ainda na mesma senda, Steinmetz (1987) afirma que

a violência contra as mulheres é um aspecto comum ao casamento, desde os tempos medievais. O protecionismo influenciou profundamente o estatuto de violência, considerando as mulheres casadas como sendo legalmente inexistentes. De acordo com tal princípio, através do casamento, as mulheres perdiam a sua identidade legal individual, passando a constituir, juntamente com os maridos, uma entidade legal única, cujo representante era o homem.

Face ao exposto, percebe-se que o fenômeno da violência doméstica contra a mulher é antigo e presente em todas as classes sociais e sociedades, formando um conjunto de relações que tornam sua natureza cada vez mais complexa (Morgado, 2005). Em Angola, por exemplo, o Ministério da Ação Social, Família e Promoção da Mulher - MASFAMU- (sd) revelou, no seu relatório anual, um aumento nas denúncias de violência doméstica nos últimos anos, especialmente entre mulheres de comunidades urbanas e rurais. O Relatório cita que dados da Polícia Nacional, que descrevem este fenômeno como uma das

principais causas de intervenção social e policial, que impactam não apenas as vítimas e suas famílias, mas a sociedade como um todo. As outras intervenções surgem a partir da Campanha dos "16 Dias de Ativismo", que busca conscientizar e mobilizar a sociedade para combater esse problema.

Em Angola, o Ministério da Ação Social, Família e Promoção da Mulher (MASFAMU) e a polícia têm trabalhado ativamente para enfrentar essa realidade, registando um aumento significativo de denúncias. A atuação conjunta entre as instituições governamentais, forças de segurança e organizações da sociedade civil tem sido fundamental no combate à violência doméstica, reforçando a necessidade de uma resposta integrada. Segundo o MASFAMU, essa cooperação visa não apenas o atendimento às vítimas, mas também a prevenção e a punição dos agressores.

A sociedade angolana, muitas vezes, minimiza o problema da violência doméstica, tratando-o com menor importância. Reconhece-se que, nos dias de hoje, a violência é uma preocupação mundial, que afeta desde sociedades, famílias até indivíduos de forma isolada, e tem sido objecto de estudo em diversas disciplinas.

No contexto angolano, dados do MASFAMU (sd) atestam que a violência doméstica continua a ser um problema que preocupa famílias angolanas e que as principais vítimas são maioritariamente mulheres, crianças e idosos. (Portal de TI, acedido a 31 de Outubro de 2024).

Em Angola, apesar dos avanços, como mudanças legislativas, políticas públicas, a atuação de ONG e a realização de diversos estudos académicos, a violência doméstica ainda afeta as diferentes camadas da sociedade. A compreensão, prevenção e combate a essa problemática continuam a ser desafios constantes e urgentes.

A violência entre os cônjuges constitui uma forma de maltratos associados à definição de violência doméstica. Apesar de homens e mulheres poderem ser responsáveis por atos violentos, as evidências estatísticas apontam para o fato de existir uma maior incidência de violência sobre as mulheres, sendo a maioria dos agressores homens e a maioria das vítimas mulheres, as quais possuem um maior risco de vitimação no seio do casal. Por exemplo, de acordo com os dados do INE (2006), foram registadas 1435 (mil quatrocentas e trinta e cinco) vítimas

do sexo feminino em processos contra homens por maus-tratos, enquanto apenas (4) quatro homens foram vítimas de mulheres no mesmo tipo de crime.

Segundo (Arendt, 2004) citado por Manuel (2024, p. 20), a violência “não depende de números ou de opiniões, mas, sim, de formas de implementação que, como os demais instrumentos, aumentam e multiplicam a força humana”. Logo, da violência, não germina o poder, destruindo-o. Assim, a violência é racional e a razão desperta a consciencialização dos seres humanos sobre os efeitos daquela.

As perspectivas socioculturais analisam os fatores históricos, sociais, culturais e políticos que contribuem para os maltratos à mulher e explicando a violência entre os cônjuges como consequência de conceitos históricos e socioculturais, tais como as sociedades patriarcais e as crenças emergentes das desigualdades de género (Dobash, 1993).

No presente exercício acadêmico, a violência doméstica será compreendida como qualquer ato de violência física, psicológica ou sexual praticado no âmbito familiar ou de convivência íntima, conforme definido pela Lei n.º 25/11, de 14 de julho, sobre a Violência Doméstica em Angola. Além disso, essa definição será complementada pela perspectiva da ONU, que a reconhece como uma violação dos direitos humanos, afetando de forma desigual as mulheres e refletindo disparidade estruturais de género.

TIPOLOGIAS E MARCAS DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM TOTONYA

No âmbito geral, existem muitas tipologias da violência doméstica, no entanto, entre as existentes, o foco do presente estudo recai sobre a física e a psicológica.

Abordando inicialmente sobre a violência física, esta pode ser entendida como qualquer conduta que ofenda a integridade ou saúde corporal. Ofender a integridade corporal significa atingir órgãos, tecidos ou aspectos externos do corpo, sendo dessa forma um conceito amplo que abrange as espécies de lesão corporal até o homicídio.

A violência física é todo e qualquer ato que leve à aplicação sobre a vítima de uma agressão física, independentemente do *modus operandi* e dos meios

com que se concretiza (recurso a agressões com membros do corpo do agressor, através de murros e pontapés, ou com objetos, como facas e outras armas perfurantes, armas contundentes, armas de fogo, etc.) (Maia, 2005).

A violência física é mais perceptível por deixar marcas no corpo, através de pontapés, socos, ferimentos com a faca ou arma de fogo, como se pode ver no fragmento de Silva (2015, p. 45) “Como ela não quis sair, ele empurra-a para o chão e começa a espancá-la. Dava-lhe pontapés, bofetadas na cara. Totonya continua a chorar e em vão pede a Quim para que não a batesse mais”.

Neste fragmento, nota-se a presença de violência física, mediante aos empurrões sofridos pela Totonya. É praticada com uso de força física do agressor, que machuca a vítima de várias maneiras, a saber: bater, chutar, empurrar.

A descrição do sofrimento de Totonya, que chora e implora pelo fim da violência, nota a profunda vulnerabilidade e impotência vivida pelas vítimas de violência doméstica. Muitas vezes, elas sentem-se presas a um ciclo de medo e dependência, o que torna extremamente difícil buscar ajuda ou escapar dessa situação. Essa dependência pode servir de mote para que a violência seja normalizada nos relacionamentos, fazendo com que a vítima, mesmo em meio ao sofrimento, relute em sair.

A persistência da mulher em não deixar o relacionamento abusivo pode refletir uma combinação de fatores complexos, como sentimentos de amor, esperança de que o parceiro mude e medo das consequências de uma separação. Essa situação é comum em relações abusivas, nas quais o agressor, frequentemente, se serve da manipulação e ameaças para manter a vítima em um estado de dependência e submissão. Esse tipo de vínculo, conhecido como “ciclo da violência”, reforça as dificuldades das vítimas em romper com a relação, mesmo diante de agressões recorrentes.

Por outra, a violência psicológica ocorre de várias formas e é uma das mais difíceis de serem identificadas pelas vítimas, principalmente por existir um envolvimento afetivo, dificultando o reconhecimento daquelas atitudes como violência, sendo, muitas vezes, camufladas, como ciúmes excessivos (Maia, 2005).

É violência psicológica sempre que, de forma ativa ou omissa, alguém infinge sobre outra pessoa ação ou omissão que leva a prejuízo da identidade, autoestima, amor-próprio, autoconfiança ou do desenvolvimento integral da pessoa. Essa violência surge no âmbito de uma relação privilegiada que leva à anulação e ao sofrimento do outro (Maia, 2005).

No abaixo trecho de Totonya, identifica-se a presença de diversas formas de violência tipificadas na Lei contra a Violência Doméstica (Lei n.º 25/11 de 14 de julho), incluindo: Violência psicológica, percebe-se a utilização de insultos e ameaças que visam desestabilizar emocionalmente Totonya, causando danos à auto-estima e integridade psicológica da mesma; Violência moral, as acusações de "bruxa" e outras ofensas constituem difamação e calúnia, pois afectam a honra e dignidade de Totonya; Ameaça de violência física, as ameaças de retaliação, assim como o risco de morte, configuram uma intimidação direta.

– Sua bruxa... quê que esse banco e esse candeeiro estão aqui a fazer? Para dar cabo de mim ou da Joana? Esteja descansada para já que nem a mim, nem a ela, você vai conseguir matar. Tu é que vais morrer pelo contrário com o teu feitiço. Bruxa de merda. Já estás desesperada da vida e não sabes o que fazer. Se tentares fazer qualquer coisa contra ela e lhe acontecer algum mal no parto, a família dela vai-te matar (Silva, 2015, p. 115).

A dificuldade de identificação de violência psicológica deve-se ao fato de, muitas vezes, existir um vínculo afetivo que dificulta o reconhecimento dessas atitudes como abusivas. Comportamentos prejudiciais são, frequentemente, camuflados sob a forma de ciúmes excessivos, temperamento explosivo ou até de um suposto cuidado extremo.

A violência psicológica ocorre sempre que, por meio de ações ou omissões, alguém causa danos à identidade, autoestima, autoconfiança ou ao desenvolvimento pessoal do outro. Ela desenrola-se dentro de uma relação próxima e privilegiada, onde o agressor exerce controlo emocional, levando à anulação gradual e ao sofrimento da vítima. Esse tipo de abuso pode ter efeitos devastadores, diminuindo a capacidade da pessoa de reconhecer seu valor e de tomar decisões autónomas (Maia, 2005).

– Como é, já te rebentaram outra vez? Poças! É o cúmulo! Baixar no hospital por causa de surra do marido? Toda cheia de cicatrizes parece uma mulher de vida? E estás a chorar porquê? Não chora, se estás aqui parada é porque gostas do que ele te faz (Silva, 2015, p. 86).

No trecho, dona Andresa reforça o sofrimento de Totonya ao minimizar a gravidade da agressão e culpabilizá-la.

Primeiro, ela expressa indignação com ironia: já te rebentaram outra vez? Poças! É o cúmulo! Isso pode parecer empatia, mas o tom indica julgamento, como se Totonya estivesse numa situação absurda por conta própria.

Depois, ao dizer baixar no hospital por causa de surra do marido? A fala normaliza violência, sugerido que a ida ao hospital seria um exagero ou algo que não deveria acontecer. Toda cheia de cicatrizes parece uma mulher de vida? Traz um peso moral, associando as marcas da agressão a uma imagem negativa de Totonya, comparando-a com uma mulher que sofre preconceito social. Isso reforça humilhação. E estás a chorar porquê? Não chora, se estás aqui parada é porque gostas do que ele te faz. Esse é um exemplo claro de manipulação emocional e culpabilização de Totonya. Dona Andresa sugere que Totonya aceite ou até gosta da agressão, o que é um discurso típico da violência psicológica, que fragiliza ainda mais Totonya e pode levá-la a sentir-se impotente.

A LITERATURA COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

O conceito de literatura merece alguma atenção neste estudo. Para Aguiar e Silva (2007), “a literatura não é apenas um conjunto de herança cerrada de textos estáticos inscritos no passado e sim um processo de produção que provocam modificações no leitor”.

O lexema literatura é polissémico na sua complexidade original devido ao seu carácter relacional com a arte de escrever e de leitura, já que esta definição vem do longínquo séc. XV, para designar conhecimento com relação aos poetas, oradores e filósofos em geral, e foi evoluindo de acordo com as transformações culturais da época na Europa (Aguiar & Silva, 2007).

Uma obra literária e a sua produção, ao longo do tempo, trazem mudanças no pensamento de quem a recebe, inspirando liberdade de pensamento em consequência da definição estética e do seu ponto de vista ideológico ao longo da história.

Conforme a afirmação de Pound (2006) citado por Moisés (2003), o ensino da literatura e a atividade crítica denotam a certeza de que tudo nessa matéria se restringe à utilização de determinadas palavras. “Literatura é a linguagem carregada de significado”.

Conforme considera Massenzio (2005), as crenças “são representações coletivas que definem a natureza das coisas sagradas e profanas”. Os antropólogos classificam as crenças em três categorias:

- a) Pessoais, aquelas que são aceites por cada indivíduo, independentemente das crenças do seu grupo;
- b) Declaradas, aquelas que são aceites, pelo menos em público, com a finalidade de evitar constrangimentos;
- c) Públicas, aquelas crenças aceites e declaradas como comuns.

Na obra em estudo, para além das violências, as crenças fazem parte das marcas patentes e presentes na obra.

Uma das tendências das literaturas africanas de língua portuguesa, escritas por mulheres, é a de privilegiar a ficção a partir de temáticas culturais e de descrições etnográficas. Além disso, revelam características comuns, como a descrição dos hábitos e dos costumes que identificam cada povo, aproximando-os e agregando-os, independentemente de suas identidades etnolinguísticas (Ferraz, 2020).

Na mesma senda, Rosária da Silva nos seus escritos, apresenta características da tradição angolana, procurando apresentar as personagens femininas, trazendo-as como vozes de denúncia em relação às atrocidades que enfrentam nas respectivas sociedades diante de uma cultura, onde são, muitas vezes, subjugadas e inferiorizadas.

Na cultura bantu, a mulher ocupa um lugar privilegiado por ser a protagonista social da comunidade (também tem o papel de assegurar a continuidade da família, sendo comparada à terra fértil, aquela que produz e dá riqueza), a sua realidade é bem diferente já que, no quotidiano, enfrenta uma grande contradição, diante das doutrinas de tradição e dos costumes orais, que a colocam num lugar de inferioridade, de submissão e de conformismo

nomeadamente nas relações conjugais, em que frequentemente tem que enfrentar a humilhação (Altuna, 2014).

Ainda Altuna (2014), diz que a “cultura tradicional em África é transmitida de forma oral, ou seja, a palavra tem um lugar primordial na tradição”. Por essa razão, durante muito tempo, mitos e preconceitos de toda a espécie esconderam do mundo a real história da África.

M'bow (2010) afirma que as sociedades africanas eram vistas como povos que não podiam ter história. Muitas mulheres africanas suportam maltratos físicos e psicológicos pelo medo de serem discriminadas pela sociedade, mesmo as mais instruídas estão presas a esses dogmas, fruto da cultura de tradição oral, que prende, desde cedo, a mente das meninas sobre o seu real papel, porque a cultura patriarcal as coloca num lugar de subordinadas e elas não têm nenhum papel preponderante senão a procriação e se por acaso elas não tiverem este dom então serão consideradas inúteis para a sociedade.

Os escritores angolanos sempre estiveram na vanguarda da luta pela emancipação e pela libertação de Angola e isso define, em grande medida, esta literatura. Pires Laranjeira considera que a Literatura Angolana tem uma existência relativamente fácil de sistematizar, mas nela existe uma grande lacuna, uma vez que a tradição oral não comporta muitos registos; sabemos apenas que ela é passada de geração em geração sem apontamentos escritos, mas em forma de narrativa oral (Laranjeira, 1995).

Para Margarido (1980), a divisão da Literatura Angolana dá-se em duas fases distintas. Na primeira fase, a consequência de uma situação de dependência, “onde o imaginário, ao mesmo tempo que possuía características nacionais e próprias, se submetia aos modelos estrangeiros”; os conteúdos estavam relacionados com a metrópole e facilmente se pode identificar que a poesia angolana, produzida nessa época, se referia tanto implícita, quanto explicitamente, a um modelo europeu. Embora o imaginário angolano tenha as suas características específicas, ainda não tinha atingido nem adquirido uma autonomia própria.

A segunda fase, ainda de acordo com Margarido (1980), foi assinalada com o nascimento de uma consciência nacional, cuja contestação ao colonialismo era um dado principal, embora tanto as formas como os temas, por

vezes, se revelassem como modelo colonial. Porém, possuía uma organização própria essencialmente angolana, caracterizada pelo aparecimento de uma consciência nacionalista e constituída pela contestação da dominação. Ainda que exista a substância do modelo colonial português, observa-se também a existência de outras influências.

A narrativa expõe as consequências da violência doméstica, dando visibilidade a um problema muitas vezes silenciado. A narrativa sensibiliza os leitores ao apresentar a dor de Totonya e as dificuldades que enfrenta, despertando empatia e reflexão sobre a violência doméstica.

Além disso, *Totonya* pode incentivar debates em escolas e comunidades promovendo a consciencialização sobre os direitos das vítimas e as necessidades de denunciar os agressores. A narrativa desafia normas culturais que perpetuam a submissão feminina e normalizam a violência doméstica, sugerindo que a mudança é possível.

Ao abordar esta realidade de forma literária, a narrativa não só denuncia a violência doméstica, mas também contribui para formação de uma sociedade mais crítica e comprometida com a justiça social.

A Violência Simbólica em Órbita: Um revés em *Totonya*

A violência simbólica é uma forma de poder que não se impõe por meio de força, mas através da aceitação ou da conformidade as normas e valores que são impostos por um grupo dominante (Bourdieu, 1999).

Ela manifesta-se de forma invisível, disfarçada sobre normas e valores sociais que naturalizam a opressão. Diferente da violência física, ela não precisa do uso direto da força para exercer o seu impacto, pois age por meio da linguagem, dos costumes e das representações culturais que reforçam desigualdades e perpetuam relações de dominação.

Em *Totonya*, essa violência está presente em várias esferas da vida da protagonista, Totonya, seja na forma como a sociedade vê a mulher que sofre agressão, nas expectativas impostas sobre o seu papel na família ou nas justificações dadas para sua submissão, como se vê no trecho:

Uma mulher que se resignava ao sofrimento sem receber nada em troca. Sem amor, sem carinho, sem nada. Incrível! Não seria um absurdo? Podia ser um absurdo mas não para Totonya que achava

que o marido estava a ser vítima de uma manobra fictícia (Silva, 2015, p. 83).

Esse trecho mostra o sofrimento de Totonya que, apesar de estar em um relacionamento sem amor, carinho ou qualquer tipo de reciprocidade, não se revolta ou reage. Ela aceita essa situação de sofrimento como algo normal. No entanto, Totonya, a protagonista, tem uma visão distorcida da realidade. Ela acredita que o comportamento do marido é resultado de uma manipulação sobrenatural, como se ele estivesse sob o efeito de feitiçaria. Isso revela como Totonya está presa em crenças que a impedem de ver a situação claramente e agir para mudar sua vida.

A obra *Totonya*, de Rosária da Silva, ao expor essas dinâmicas, permite-nos perceber como a violência doméstica se mantém em órbita influenciando as decisões e o destino das personagens. No entanto, esta órbita não é inquebrável, e é no conforto entre a opressão e a possibilidade de mudança que encontramos um revés em *Totonya*, um momento de choque entre a norma e a resistência.

A perpetuação dessa violência não ocorre apenas da aceitação silenciosa das normas, mas também da resistência activa de quem se sente ameaçado pela mudança. Nesse caso, a violência também pode ser vista como um acto de desespero de homens que não aceitam nem o sucesso social, nem o direito à liberdade das mulheres. Dessa forma, destaca-se o facto de a flexibilidade da identidade de género não ser reconhecida pelo agressor masculino. Se, no campo social, tem-se a tradição cultural da dominação masculina; no campo artístico, tem-se o repúdio de tal cultura.

No campo social, a tradição cultural da dominação masculina impõe-se não apenas pela agressão direta, mas também pela resposta que a sociedade oferece às vítimas. Em *Totonya*, isso é visível na forma como os vizinhos e amigos reagem a violência sofrida pela protagonista. Embora não ignorem o sofrimento de Totonya, as soluções sugeridas como: busca por práticas de feitiçarias para restaurar o relacionamento ou procurar a família distante em Luanda- revelam um sistema que prioriza a manutenção do casamento em vez da liberdade da mulher.

Já no campo artístico, essa lógica é questionada. A literatura ao expor essa dinâmica, convida à reflexão como a sociedade lida com a violência doméstica. Em *Totonya*, Rosária da Silva, denuncia esses mecanismos

mostrando como os mesmos gestos de apoio podem carregar uma carga simbólica que reforça a submissão feminina e dificulta a quebra do ciclo da violência.

Segundo Ferraz (2020), Rosária da Silva, em uma entrevista descreveu, a intenção de mostrar à sociedade angolana e internacional os aspectos socioculturais que afetam a mulher, tais como:

- 1 - A violência física e psicológica a que são sujeitas as mulheres, assim como o comportamento machista e de supremacia dos homens.
- 2 - A realidade das crenças religiosas e supersticiosas existentes no País e na região de Benguela em particular.
- 3 - O estatuto das línguas africanas bantu em Angola, dando a conhecer também a sua ortografia científica e de uso administrativo, bem como a sua leitura.

Hamilton (2018) refere que Rosária da Silva é a primeira romancista do período pós-independência, ou pós-colonial, em Angola; apesar de sua obra possuir um grande valor cultural para o seu país, não é citada com frequência, talvez por esse motivo não ganhou muita notoriedade nos estudos, onde são retratadas as mulheres escritoras da África Lusófona.

O simbolismo, em *Totonya*, desempenha um papel central na construção da narrativa, e na transmissão da mensagem sobre a violência doméstica e o papel da mulher na sociedade. A própria protagonista, Totonya, simboliza inúmeras mulheres angolanas que vivem relações abusivas, presas as normas sociais e que dificultam a sua libertação. Seu corpo marcado pelas agressões torna-se um símbolo da dor silenciosa de muitas vítimas que não encontram apoio suficiente para romper o ciclo da violência. Na nossa visão, a obra *Totonya*, vai além de um simples relato de violência doméstica; ela denuncia as estruturas simbólicas que sustentam essa opressão.

A obra apresenta características de uma narrativa que procura passar uma mensagem de denúncia e mudança de comportamento para a sociedade em geral, buscando manifestar também que as pessoas são todas iguais, independentemente do credo ou género, e que deve existir uma relação de respeito mútuo.

Totonya encontra-se organizada numa estrutura sequencial de evolução ascendente, numa interligação narrativa, onde, de forma autónoma, algumas personagens na trama estão ligadas por laços familiares e de solidariedade, marca presença uma heroína que desencadeia o drama do princípio ao fim.

Ao lermos a narrativa percebemos que ela esconde a complexidade do universo cultural angolano, presente nos hábitos, costumes e falares que caracterizam diferentes regiões e meios sociais. A narrativa reflecte a angolanidade de forma rica, integrando elementos culturais que dão vida ao espaço e às personagens, criando um retrato fiel das dinâmicas sociais e culturais do país.

- É. Nós até falamo vamo queixá no papá pá li matá, né, Bela?...
- É... falamo mêmoo...
- Tá bem, tá bem. Eu vou matar esse gajo do passarinho que vos levou bem alto, vai ver só... (Silva, 2015, p. 25).

Nesse trecho, percebe-se o uso de uma estrutura de frase típica da oralidade angolana, com traços de variantes do português falado em Angola. A expressão queixá no papá reflete uma construção gramatical influenciada pelas línguas nacionais, especialmente pelo Kimbundu, onde a preposição no pode ser usada de forma diferente da norma-padrão.

Susana estendeu-lhe uma esteira no quintal onde se deitou, rodeada pelos filhos que não se cansavam de fazer perguntas. Dona Pancha mais algumas vizinhas também apareceram para saudá-la. Momentos depois apareceu Quim e cumprimentou sem olhar para as pessoas e entrou. Ao vê-lo as vizinhas despediram-se receosas de mais um escândalo. (Silva, 2015, p. 85).

Neste trecho, a presença da esteira como elemento do quotidiano remete um hábito cultural angolano, onde esteiras são frequentemente usadas para descanso, reuniões familiares ou até como substituto de cama em algumas comunidades. O quintal também é espaço social importante na cultura angolana, onde ocorrem momentos de convivência familiar e transmissão de conhecimentos entre gerações.

Totonya, a personagem principal que dá título à obra, e seu marido, Quim, representam as situações relevantes do romance, que dão espaço para situações e atitudes no seio da comunidade e da família, diante dos seus problemas conjugais que podem gerar reunião familiar para a resolução do problema vivido pelo casal. (Everdosa, 1979).

Trata-se de uma obra que evidencia temáticas relacionadas com as problemáticas sociais vividas pela mulher e a cultura tradicional dentro da sociedade angolana. Denota uma reflexão sobre o comportamento de muitos esposos e o tratamento dado aos seus filhos, que são maltratados física e psicologicamente, e as mães sofrem sem terem possibilidades de defesa nem

coragem de denunciar. Essa violência, por vezes, é fruto de uma relação extraconjugal, por parte dos homens, da crença nas forças ocultas que destroem as famílias e, com isso, os homens acabam por deixar os membros da sua família sem qualquer assistência padecendo de fome mesmo dentro da casa dos pais, fenómenos que são comuns e verificados na sociedade angolana.

A violência simbólica em *Totonya*, mantém a protagonista presa as normas sociais que legitimam a submissão que perpetuam a opressão, sem necessidade de força física. Essa órbita representa um ciclo quase inquebrável, sustentado por crenças e expectativas culturais.

No entanto, a narrativa também sugere um revés, ao expor a possibilidade de resistência, seja pela consciência da protagonista ou pela forma que a obra convida à reflexão. Dessa maneira, *Totonya*, não apenas retrata a violência simbólica, mas também aponta para a necessidade de rompê-la, transformando a literatura em ferramenta de mudança.

CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS E SUAS DINÂMICAS

A riqueza e completude de *Totonya* reside na forma como a narrativa entrelaça experiências individuais e coletivas, que aborda tanto as dores, quanto os momentos de solidariedade. Rosária da Silva, a escritora, utiliza elementos narrativos, como o conflito central e a construção das personagens, para explorar temas universais como violência, resistência e busca por dignidade, dando a obra dimensões catárticas. Nesta linha, a abordagem de Gancho (2015) ajuda a compreender como esses elementos narrativos criam conexões emocionais e reflexivas para o leitor.

A personagem principal, *Totonya*, destaca-se por suas características psicológica, ou seja, psicologicamente, ela é retratada como uma mulher que vive sob o peso do medo, da insegurança e de um grande desejo de manter a paz familiar em meio a um ambiente abusivo. Esses traços são visíveis no seguinte trecho:

Uma mulher profundamente humana. Seria realmente humano sofrermos na nossa própria carne e não aceitarmos que o culpado pague pelas suas faltas? Se não é humanidade, o que será? Amor? Medo de enfrentar o futuro sozinha? Não seria melhor afundá-lo de

uma só vez, já que tanto sofrimento lhe causava para dar um novo rumo à sua vida? (Silva, 2015, p. 83).

No trecho acima, a complexidade psicológica de Totonya é apresentada por suas hesitações constantes em denunciar o agressor. Esses momentos de indecisão podem ser atribuídos ao medo de represálias, à pressão do julgamento social e à presença de sentimentos como lealdade e amor. Outro facto a referir é que a passagem ilustra como a manipulação emocional serve para perpetuar o ciclo de violência, que torna a decisão de Totonya ainda mais complexa e desafiadora. Face ao exposto, o fragmento revela as muitas formas de controlo, utilizadas pelo agressor, que confundem e prendem a vítima em uma teia de emoções conflituosas, que dificultam a ruptura com o ciclo abusivo.

Por outra, o agressor, que é o antagonista de Totonya, a protagonista da narrativa, representa um marido autoritário e violento. As suas ações são justificadas por ele mesmo como “atos de ensinamento” ou “correção”, um reflexo de normas patriarcais e crenças distorcidas. O trecho a seguir exemplifica sua postura:

Sentem aqui, bandidos, e não chorem, senão mato-vos. Filha da puta. Bandida! Tu já vens a fazer bandidagem há muito tempo, eu sei. Nunca te disse, mas sei. Sei que este Manó não é meu filho. Onde é que já se viu? Eu, um preto como um carvão, pra ter um filho dessa cor? Esse, só falta ter cabelo liso pra ser mulato. Assim você vai dizer que é feitiço. Coitada! Tu pensas que a Joana é como tu, que passas a rodear nos kimbandas para dar cabo da minha vida? Sacana!... Vou-te matar... (Silva, 2015, p. 76).

O exposto revela que a agressividade extrema de Quim, o marido, evidenciada pelos insultos, violência verbal e ameaças surgem com o intuito de intimidar a esposa. Além disso, o discurso de Quim também expõe preconceitos raciais e a crença em feitiçaria.

Quim revela o seu preconceito racial quando questiona a paternidade de Manó.

Bandida! Tu já vens a fazer bandidagem há muito tempo, eu sei. Nunca te disse, mas sei. Sei que este Manó não é meu filho. Onde é que já se viu? Eu, um preto como um carvão, pra ter um filho dessa cor? Esse, só falta ter cabelo liso pra ser mulato. (Silva, 2015, p. 76).

Ora, essa insinuação de que Manó pode não ser seu filho por ter a pele mais clara demonstra um pensamento racista que liga valor e identidade à cor da pele. Além disso, Quim indica a possibilidade de Totonya recorrer à prática

de feitiçaria, que mostra ideias erradas sobre cultura. Porquanto, essa expressão de Quim indica como o racismo e a crença em práticas de feitiçaria são usados como instrumentos de abuso e controlo na narrativa.

Percebe-se assim que o agressor repreendia Totonya, justificando o seu comportamento violento como uma forma de correção ou punição pelos caminhos maus, que ele acreditava serem seguidos pela esposa. As palavras ofensivas, carregadas de violência verbal, causavam profundo impacto emocional em Totonya. Tal inferência decorre do seguinte trecho:

Coitada, você andou ao hospital, você? Queres enganar a quem? Puta de merda! Pensas que eu não sei que andaste nos homens? Ah! Ah! Ah...

Riu como um feroz, mostrando os dentes muito brancos e continuou:
-Olha, podes até estar no Instituto ou na Universidade mas a mim não me enganas, nunca. (Silva, 2015, p. 85).

A postura controladora e possessiva do agressor revelam aspectos culturais e machistas da sociedade angolana. Isso se percebe, na narrativa em:

Não sei... não sei. Eu só sei que ela agora é minha mulher. A Totonya pode fazer tudo, mas não a deixo. Eme wami ngi mukwa patha. Porquê que a Totonya faz confusão? Será que sou o primeiro e único homem neste mundo a arranjar amante? (Silva, 2015, p. 88).

É ponto assente que a sociedade angolana tende a normalizar a poligamia, recusando a poliandria. Logo, Quim, no excerto acima, procura suavizar o fato de ter amante como não sendo razão suficiente para a tristeza da esposa. Desta maneira, expõe-se o carácter contraditório do agressor. Apesar de suas atitudes abusivas, ele utiliza um discurso que busca normalizar comportamentos opressivos, como manter uma amante, enquanto reforça sua posse sobre a esposa. Essa dualidade, portanto, reflete o perfil psicológico de muitos agressores, que podem alternar entre momentos de agressividade e tentativas de apaziguar os conflitos domésticos, frequentemente, manipulando a situação para justificar seus atos.

Outro ponto importante abordado na narrativa é a presença de testemunhas e o papel da comunidade. Muitas vezes, as vítimas de violência doméstica encontram apoio em vizinhos, familiares ou pessoas próximas. Em *Totonya*, os vizinhos desempenham um papel crucial, espelham o que acontece

na sociedade em apreço. Eles solidarizam-se com a situação de Totonya, mostram que, mesmo em meio ao silêncio da vítima, há uma rede de apoio que vê e reconhece os abusos vividos por ela, como se pode ver em:

Mas afinal te bateram outra vez? Aka!... Aka!... Aka! Qualquer dia então esse homem vai-te matar. Porquê que não pensas ainda arranjar uma pessoa que trata?
– Estou cansada, Ciló! Tinha arranjado uma pessoa ele ja estava bom. (Silva, 2015, p. 58).

Esse fragmento apresenta a fala de Ciló, uma vizinha que aconselha Totonya a buscar por ajuda e sugere que alguém trate o marido. A fala de Ciló reflete tanto a solidariedade da vizinhança, quanto as nuances culturais da comunidade, que, frequentemente, busca manter a unidade familiar, mesmo que isso passe por soluções tradicionais, como o recurso aos curandeiros.

Os vizinhos, como já mencionado, desempenham um papel crucial no desenvolvimento da narrativa. Em outra ocasião, quando Totonya sofre uma agressão física severa, com ferimentos visíveis no rosto, os vizinhos mobilizam-se para a ajudar. Ao perceberem a gravidade da situação, decidem levar Totonya ao hospital para ter atendimento médico como se vê no trecho:

Arranjaram um carro e transportaram-na ao hospital central do Lubitu no Compão.
Depois de Totonya ser levada numa maca para sala de tratamentos, o enfermeiro disse às vizinhas que se fossem embora porque ela só sairia no dia seguinte. (Silva, 2015, p. 80).

Desta forma, a narrativa evidencia a importância da rede de apoio social, na qual os vizinhos representam não apenas empatia e preocupação, mas também um senso de pertencimento e solidariedade.

Na obra, eles assumem um papel fundamental como marcadores sociais, pois, por meio das ações e conselhos, indicam possíveis caminhos para a protagonista, Totonya, ainda que limitados pelas normas culturais do contexto em que estão inseridos.

CONCLUSÃO

O artigo permitiu analisar, de forma aprofundada, a violência doméstica retratada na obra Totonya, da escritora Rosária da Silva, destacando a literatura como reflexo de realidades sociais complexas. A trajetória de Totonya e das

demais personagens revelam os desafios enfrentados por mulheres em contextos de opressão, bem como a influência das normas culturais e sociais que perpetuam o ciclo de violência.

Através da análise dos elementos literários, simbólicos e das dinâmicas entre personagens, verificou-se que a obra não apenas denuncia a violência, mas também convida à reflexão sobre a necessidade de mudanças estruturais.

Em seguida, analisou-se a obra Totonya de Rosária da Silva, abordando diferentes aspectos que ajudaram a compreender a construção da violência doméstica na narrativa, como: a caracterização das personagens e suas dinâmicas, explorando os perfis psicológicos, suas motivações e interações; analisou-se a relação entre o emocional e a violência, destacando a relação biunívoca e os impactos psicológicos da opressão vivida pelas personagens; examinou-se ainda o contexto sociocultural em Totonya, demonstrando como os costumes, crenças e estruturas sociais contribuem para a manutenção da violência simbólica e doméstica.

Ao longo da análise, verificou-se que Totonya não apenas denuncia a violência, mas também expõe as formas simbólicas que a sustentam, convidando à reflexão sobre a necessidade de mudanças estruturais. Assim, o problema inicial foi efetivamente explorado e respondido, demonstrando a relevância da literatura como instrumento de conscientização e transformação social.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, V. M., & SILVA, V. M. **Teoria da literatura** (8.ª ed.). Coimbra: Livraria Almeida, 2007.
- ALTUNA, P.R.R. **Cultura tradicional bantu**. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 2014.
- BEMBO, J. **Literatura e Violência na ficção angolana: caso de Lady Book**. Luanda: Kilunji, 2024.
- BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- DOBASH, R. **Violência & Social**. Nova Iorque, 1993.
- EVERDOSA, C.. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições, 1979.

FERRAZ, E.M.L. **A Cultura e Tradição em Totonya de Rosária da Silva e Nikitche: Uma História de Poligamia de Paulina Chiziane**, 2020.

GANCHO, C. **Como analisar narrativas**, 7.^a edição, 8.^a impressão, São Paulo, 2015.

HAMILTON, R.G. **Niketche – a dança de amor, erotismo e vida: Uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane**. (2018), In, Mata, Inocência; Padilha, Laura (Org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri.

LARANJEIRA, J.L.P. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

M'BOW, A.M. **Introdução geral: história geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.^a ed. rev. Brasília: UNESCO, (2010).

MAIA, K. **Vamos falar sobre desigualdade**. In: OXFAM BRASIL, 2005. In: <https://www.oxfam.org.br/publicacoes/cada-vezmais-desigual/vamos-falar-sobre-desigualdade>: Acesso em: 12 nov. de 2024

MARGARIDO, A. **Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MASSENZIO, M. **A história das religiões na cultura moderna**. São Paulo: Hedra, 2005.

MASFAMU. **Violência Doméstica nas Comunidades: Causas, Consequências e Caminhos para Resolução**. Jornal de Estudos Sociais e Comportamentais, s.d, pp.78-92..

MICKLOW, P.L. **Domestic abuse. The pariah of the legal system**, In Vincent B. Van Hasselt et al. (eds.), *Handbook of Family Violence*, New York/London, Plenum, 1988 ,pp. 407-433

MOISÉS, M.. **A criação literária: poesia**. 16.^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2003

MORGADO, R.. **Mulheres em situação de violência doméstica: limites e possibilidades de enfrentamento**. In Brandão, E. P. & Gonçalves, H. S. (orgs). *Psicologia Jurídica no Brasil*. (2a ed.). Rio de Janeiro: Summus, 2005, pp. 309-339.

STEINMETZ, S.K. **Violência Familiar – Passado, presente e futuro**, In Marvin B. Sussman; Susanne K. Steinmentz (eds.), *Handbook of Marriage and the Family*, New York, Plenum Press, 1987, pp. 725-765.

SILVA, R. **Totonya**. 4.^a edição. Edição Oz. Luanda, 2015.

CAPÍTULO 06

ENSINO DE LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: UMA PROPOSTA A PARTIR DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE MULHERES EM GUERRAS

Joyce Rodrigues Silva Gonçalves¹

¹Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras-UFMG.
Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO:

Este estudo pretende nortear o letramento literário de estudantes da Educação Básica a partir de narrativas autobiográficas de mulheres em guerras. Ademais, intenta verificar como as escritas de si, como o diário íntimo, as memórias autobiográficas e a autoficção possibilitam a reflexão sobre a representação do sujeito mulher em contextos de guerras. Obras como *O diário de Anne Frank* (2016), *O diário de Zlata: a vida de uma menina na guerra* (1994), de Zlata Filipovic, e *A história de Eva* (2010), de Eva Schloss, são algumas das possibilidades de indicações de leituras para a promoção da leitura literária no Ensino Básico. Intenta explorar as diferentes etapas do letramento literário, suas potencialidades e dificuldades a partir de leituras de obras selecionadas sobre o tema. Em relação ao letramento literário, são utilizadas como referência proposições de Cosson (2007). Sobre formação de leitores na Educação Básica, serão evocados estudos de Magda Soares e Regina Zilberman, assim como documentos oficiais do Ministério da Educação, como a Base Nacional Comum Curricular. O estudo objetiva, ainda, explorar os contextos histórico, social, político e cultural a que as narrativas se referem e reiterar a importância da literatura e de seu ensino, como sinalizam teóricos como Antonio Cândido, Antoine Compagnon e Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Letramento literário; Narrativas autobiográficas; Mulheres em guerras.

INTRODUÇÃO

A partir do final do último século, houve uma grande transformação no modo de se pensar a leitura e a escrita, a linguagem passou a ser concebida como um processo dinâmico e o letramento começou a ser um tema bastante discutido na área da educação.

A acepção do termo “letramento” tem despertado muitas reflexões entre

os estudos de áreas diversas, como da educação, da antropologia, da linguística e, mais recentemente, dos estudos literários. Desse modo, inúmeras concepções surgem à tona, pois um consenso em relação a uma única definição de letramento torna-se praticamente impossível, uma vez que tal conceito envolve aspectos políticos e ideológicos.

Magda Soares considera o letramento “um contínuo, variando do nível mais elementar ao mais complexo de habilidades de leitura e escrita e de usos sociais”. (SOARES, 2010. p. 89). Dessa maneira, a inserção social do indivíduo está condicionada à compreensão dos papéis sociais da escrita e da leitura. Ser letrado e ser alfabetizado são condições relacionadas, porém diferentes.

O letramento não ocorre somente na escola, mas nos vários ambientes em que o sujeito possa exercer suas funções sociais, como no trabalho, no ambiente familiar, em comunidades religiosas, entre outros. Não há, assim, uma única forma de letramento.

Considerando o letramento como o conjunto de práticas sociais que usam a escrita como sistema simbólico, para finalidades e contextos específicos, percebe-se que esta definição pode ser empregada no campo dos estudos literários quando se comprehende a leitura e a escrita dentro das especificidades do texto literário.

O letramento literário não ocorre e se consolida apenas quando o aluno atinge a habilidade de ler e compreender textos literários, mas quando aprende a gostar de ler literatura, e quando o faz por escolha, pela descoberta de uma experiência única em cada leitura, associando este ato ao prazer estético.

A relação do leitor com o texto não se efetiva de maneira óbvia e linear, toda interpretação/compreensão depende tanto de um como de outro, e pode se modificar de leitor para leitor, embora existam certas regularidades. A formação de leitores exige condições favoráveis, tanto no que se refere aos recursos materiais, quanto aos usos feitos nas práticas de leitura. Os recursos materiais são o acervo da escola (a biblioteca), as bibliotecas de classe e os momentos regulares de leitura em sala de aula. As práticas de leitura são a leitura em voz alta pelo professor, a leitura colaborativa, a leitura silenciosa, etc. A escola tem o compromisso de apresentar as obras literárias aos alunos através de bibliotecas públicas, feiras, livrarias, jornais, catálogos, revistas, etc.,

incentivando, desse modo, o interesse do aluno pela leitura. É função do professor a motivação à leitura do texto literário em sala de aula, permitindo, inclusive, a escolha dos livros de acordo com o interesse do estudante, para depois procurar ampliar seu acervo.

De acordo com Paulino (1999, p. 16) “o letramento literário, como outros tipos de letramento, continua sendo uma apropriação pessoal de práticas de leitura/escrita, que não se reduzem à escola, embora passem por ela”. Essa passagem pela escola é de fundamental importância para a formação do leitor de literatura, e deve, portanto, ser realizada adequadamente para que os aprendizes consigam se aproximar do texto literário e nele encontrar um lugar de fruição.

A proposta de trabalho com textos autobiográficos é uma possibilidade de abordagem para se desenvolver as práticas de letramento literário, já que são gêneros que, geralmente, atraem o interesse dos estudantes. Diários íntimos, relatos de experiência, escritas de si, autoficção e memórias de modo geral tendem a ser consideradas boas opções como ponto de partida para leituras, tanto autônomas (de livre escolha), quanto orientadas, já que são bem recebidas quando sugeridas em práticas docentes.

Especificamente as narrativas autobiográficas de mulheres sobre guerras podem configurar-se como leituras não usuais da literatura na escola (o que possivelmente pode atrair o interesse), uma vez que trata-se de um tema não recorrente e relativamente inédito para a maioria dos alunos.

Na esfera do gênero memorialístico, situam-se categorias de gêneros como os acima mencionados, e ainda outros que podem ser considerados gêneros híbridos, como as *graphic novels* (ou, histórias em quadrinhos), que trabalha linguagem verbal e não verbal, texto e imagem, e mesmo adaptações cinematográficas de obras literárias memorialísticas que abordam a temática de mulheres na guerra.

Nos anos finais do Ensino Fundamental, bem como no Ensino Médio, o professor deve se atentar à adequação das leituras orientadas de acordo com as faixas-etárias, já que algumas obras sobre esse tema têm um impacto considerável por trazer a público, normalmente, narrativas de violência e memórias do trauma. Mesmo no Ensino Fundamental é possível conduzir certas

leituras, como diários de guerras, a exemplo de *O diário de Anne Frank* (2016), *O diário de Zlata: a vida de uma menina na guerra*. De Zlata Filipovic (1994), *A história de Eva* (2010), de Eva Schloss, e outras de mesma natureza, desde que o docente faça a devida mediação dessas leituras de acordo com a proposta do ano escolar.

A ESPECIFICIDADE DO ENSINO DE LITERATURA

Considerando o conceito de Letramento e Letramento Literário mencionados acima, é importante pensarmos sobre esse tema na Educação Básica. A BNCC (Base Nacional Comum Curricular) aborda a literatura de modo sucinto, mas propõe o desenvolvimento de algumas habilidades a partir do texto literário. Algumas dessas competências para o ensino de literatura são: EF35LP21- Ler e compreender textos literários de diferentes gêneros e extensões, estabelecendo preferências por gêneros, temas e autores; EF67LP27- Analisar referências explícitas ou implícitas a outros textos, quanto aos temas, personagens e recursos literários e semióticos; EF35LP27- Ler e compreender textos em versos, explorando rimas, sons e jogos de palavras, imagens poéticas e recursos visuais e sonoros; EF69LP49- Mostrar-se interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais.

Não raras vezes, os estudantes não têm quaisquer contatos com textos literários fora da escola e não são incentivados a terem na literatura uma fonte de prazer/lazer. Ademais, as obras que estão dentro do escopo desta pesquisa são *corpus* relevantes que proporcionam ricas reflexões sobre a formação humana e cidadã, sobre os direitos, importância e protagonismo das mulheres na sociedade

Esta proposta visa à facilitação do trabalho docente e o envolvimento de estudantes em uma experiência de Leitura Literária dialogada, em turmas de anos finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio a partir de propostas de leituras literárias sobre memórias de mulheres em guerras. A intenção é possibilitar que essa experiência seja algo relevante para alunos e professores e que essas leituras literárias ofereçam as condições para o letramento literário desses aprendizes, não apenas na escola, enquanto instituição que proporciona

essa possibilidade, mas, ainda, de modo geral em todos os âmbitos de suas vidas. Enfim, a proposta deste trabalho é promover a formação de leitores, já que a leitura está a serviço de tornar o mundo mais acessível, mais compreensível para os sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, para que não utilizem a leitura somente enquanto forma de decodificação e de desenvolvimento da escrita.

Considerando a função da literatura como formadora do ser humano (Cosson, 2007) e a proposta da BNCC para a escolarização da literatura na Educação básica, é essencial que o professor, enquanto mediador entre o aluno e o conhecimento, consiga despertar o interesse do aprendiz pela leitura e até mesmo pela escrita literária. É essencial, portanto, que os professores também sejam leitores assíduos de literatura.

Em *A literatura em perigo* (2009), Tzvetan Todorov chama a atenção para o fato de a literatura estar relegada às margens da escola e da sociedade. Antoine Compagnon (2009), na mesma direção, dedica-se à reflexão sobre as funções da literatura em seu texto “Literatura para quê?”, em que afirma que a literatura se concorre com outras formas de artes entretenimentos. Cabe à escola e aos professores de literatura reiterar a importância da literatura na formação humana/social.

Compagnon e Todorov, em seus estudos, demonstram preocupação com o futuro da relação entre livro, leitura e literatura, pois esta prática cultural requer iniciação, a construção de um hábito sofisticado, que depende de uma sensível sedução para as práticas culturais que envolvem a relação do sujeito com o livro e a leitura.

O ensino da literatura combate um esvaziamento do lugar da leitura literária na contemporaneidade, considerando os apelos das telas e redes sociais a que somos submetidos cotidianamente. As novas tecnologias seduzem de forma incisiva e roubam as atenções, de modo particular, de jovens e adolescentes. A indústria do entretenimento nos bombardeia incessantemente com a publicidade e as diversas mídias, que vão de encontro com o que propõe a literatura, uma atividade na qual o sujeito dedica tempo de leitura sem consumir as propagandas de seus produtos.

Para Antonio Candido, em seu texto “O direito à literatura” (2004), “A

literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante" (p. 117).

É possível proporcionar aos estudantes da Educação Básica esse direito de que nos fala Cândido através de um trabalho profícuo com a literatura. É fundamental que se possa realizar práticas de ensino-aprendizagem de modo a sistematizar e a oferecer aos leitores em formação os recursos necessários à compreensão dos mecanismos de fruição e composição literária. Essa possibilidade se instaura por tratar-se de uma proposta que visa a favorecer a realização de um trabalho efetivo e produtivo do ponto de vista didático. A intenção é elevar o nível de letramento literário dos alunos, e, até mesmo, de seus professores.

É imprescindível que a escola ofereça ao seu alunado as oportunidades de "encantamento" pelo literário, pois, infelizmente, para algumas dessas pessoas, esse pode ser o único contato com a literatura. Não raras vezes tomamos conhecimento de que nossos alunos não são incentivados à leitura pelas próprias famílias, que muitas delas não possuem o hábito e a cultura da leitura literária. Cabe, portanto, à escola, a nós, enquanto educadores comprometidos com o sucesso acadêmico desses leitores em formação, a responsabilidade de facilitar o desenvolvimento e a construção da intimidade com a leitura do texto literário.

A organização pedagógica de toda a escola é fundamental no que tange ao incentivo à leitura e à formação de leitores, não ficando estas problemáticas a cargo somente do professor de português, visto que quanto melhor o desempenho dos alunos como leitores, melhores serão suas atuações em outras disciplinas e, em geral, no desempenho escolar. É importante que as escolas possuam um bom acervo em suas bibliotecas e professores que estejam engajados com o trabalho de Ensino de Literatura. Logo, o desenvolvimento de trabalhos como este que se propõe, de formação de leitores literários, faz-se necessário, contínuo e eficiente nas escolas de Educação Básica.

A aplicação dessa proposta objetiva promover o letramento literário de estudantes da Educação Básica a partir de narrativas autobiográficas de mulheres em guerras, alé, de verificar como as escritas de si, como o diário

íntimo, as memórias autobiográficas e a autoficção possibilitam a reflexão sobre a representação do sujeito mulher em contextos de guerras. Também é importante detalhar as diferentes etapas do letramento literário, suas potencialidades e dificuldades a partir das leituras das obras selecionadas sobre o tema, identificar e refletir sobre as diferentes posições das mulheres no cenário sociocultural nas obras em análise, indicar como o trabalho com o letramento literário favorece a aprendizagem dos alunos em diferentes sentidos, principalmente sobre questões sensíveis à formação humana, explorar os contextos histórico, social, político e cultural a que as narrativas se referem e, por fim, analisar como os registros escritos nas narrativas autobiográficas podem representar uma memória que, além de individual, é coletiva.

INDICAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

De acordo com os PCNs para o ensino de Língua Portuguesa “o texto literário é outra forma/fonte de produção/apreensão de conhecimento” (PCN, p.27). Portanto, devemos tomá-lo como mais uma possibilidade de crescimento intelectual e cognitivo para os alunos. Ainda de acordo com o mesmo documento, o texto constitui-se como unidade básica de ensino, e o texto literário, por suas peculiaridades, como fator imprescindível ao aperfeiçoamento da linguagem e do pensamento crítico. O texto literário é delineado como um modo de representação e estilo, com predomínio da criatividade e da intenção estética. Entretanto, o texto de caráter literário, apresentado na concepção de representação da realidade, não se prende aos critérios de experiências pessoais ou aos modos e padrões da realidade; ele configura-se numa maneira ímpar de dar forma às experiências humanas à medida que transgride valores e conceitos, possibilitando a construção de novos sentidos nas relações entre o sujeito e o mundo. Os PNCs afirmam que:

Pensar sobre a literatura a partir dessa relativa autonomia ante outros modos de apreensão e interpretação do real corresponde a dizer que se está diante de um inusitado tipo de diálogo, regido por jogos de aproximação e afastamento, em que as invenções da linguagem, a instauração de pontos de vista particulares, a expressão da subjetividade podem estar misturadas a citações do cotidiano, a referências indícias, e, mesmo, a procedimentos racionalizantes. (PCN, 1998, p.26-27).

O documento pontua, ainda, sobre a necessidade de uma abordagem adequada para o texto de cunho literário, pois, frequentemente, alguns professores de língua portuguesa o fazem equivocadamente:

O tratamento do texto literário oral ou escrito envolve o exercício de reconhecimento de singularidades e propriedades que matizam um tipo particular de uso da linguagem. É possível afastar uma série de equívocos que costumam estar presentes na escola em relação aos textos literários, ou seja, tomá-los como pretexto para o tratamento de questões outras (valores morais, tópicos gramaticais) que não aquelas que contribuem para a formação de leitores capazes de reconhecer as sutilezas, as particularidades, os sentidos, a extensão e a profundidade das construções literárias. (PCN, 1998, p.27).

É necessário que a literatura não seja apenas contemplada pela sua beleza, mas que seja reconhecida como um processo de comunicação que utiliza recursos próprios para as situações de interlocução. Segundo o Currículo Básico Comum (CBC), da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais:

A interlocução literária requer competências específicas de leitura e abordagem que atentem para seu contexto e objetivo específicos de produção e para o pacto de leitura proposto. O poema, a narrativa ficcional, qualquer forma de literatura é texto, mas uma forma muito especial de texto, no qual se elabora artisticamente a manifestação verbal de vivências e reflexões; com o qual se propõe ao leitor cumplicidade e envolvimento emocional, e se lhe proporciona prazer intelectual e estético, por meio do qual se provoca o estranhamento do cotidiano e se criam possibilidades de deslocamento pelo humor, pela fantasia, pelo sarcasmo. Assim, a melhor maneira de desenvolver a competência e o gosto pela leitura literária é criar situações em que o aluno tenha a oportunidade de interagir com o objeto que se quer que ele conheça e aprecie: o texto literário. A construção de conceitos e o conhecimento de teorias acerca da literatura e do fazer literário se dão na relação ativa com o objeto de conhecimento. (SEE-MG, CBC, LP, p.15-16).

Portanto, o professor de língua e literatura deve estimular seus aprendizes a enxergar os textos literários a partir de diversas perspectivas, pois a literatura tem acompanhado o ser humano, provendo-o com a ficção necessária para enfrentar os obstáculos da vida, bem como tentando responder aos seus questionamentos fundamentais. Além disso, como uma modalidade privilegiada de comunicação, possibilita a instauração do diálogo entre textos e leitores de todas as épocas. É importante ressaltar que não é tarefa apenas do professor de LP incentivar seus alunos a terem contato com o texto literário, mas, também,

os demais docentes das diversas disciplinas, que, de algum modo, possuem algum vínculo com temáticas da literatura.

Alguns procedimentos podem dinamizar o trabalho com a literatura em sala de aula, tais como: instigar a disposição do estudante para os estudos literários; propor a leitura e análise de textos literários, através de um processo dialógico, envolvendo diferentes possibilidades de leitura em que se entrecruzam os discursos dos aprendizes e do professor; contextualizar as relações entre a situação de produção do texto literário, a realidade histórica, social, cultural e o contexto de recepção; avaliar as atividades realizadas, sistematizando as conclusões e/ou inferências obtidas; possibilitar a reflexão sobre o processo do trabalho desenvolvido, analisando suas repercussões no crescimento individual e coletivo.

A escolarização da literatura deve se consolidar de modo sistemático, planejado e com seus objetivos bem definidos tanto para o professor quanto para o aluno. Como afirma Soares (1999), o problema não está no fato de a escola “escolarizar a leitura”, uma vez que é a essa tarefa que ela se propõe. Porém, a escola possui sua própria lógica: currículos, disciplinas, programas, metodologias, critérios para a distribuição do tempo e do espaço, enfim uma série de ações formalizadas. A questão está na maneira como a leitura é escolarizada, a qual pode ser classificada como “inadequada”, como afirmado anteriormente, se analisarmos do ponto de vista da formação do leitor e da formação humana.

A literatura deve, na verdade, permear todo o processo de letramento. A intenção é possibilitar um trabalho mais enfático e focado na questão do ensino de literatura e no despertar do prazer estético na Educação Básica.

A literatura consolida-se como uma modalidade privilegiada de leitura, em que a liberdade e o prazer se entrelaçam. A leitura é um instrumento essencial para o processo de (re) construção da sociedade, e tal mecanismo é dotado de condições para que o sujeito se aproprie do conhecimento historicamente constituído e se insira nessa construção como produtor de conhecimentos.

Os atos de leitura necessitam ter propósitos claramente definidos na prática: quem lê sabe o quê e para quê está lendo. Assim, deveria ocorrer na escola, onde lastimavelmente os alunos têm o costume de ler para realizar e

cumprir tarefas, sem entender o que estão aprendendo, quais estratégias e habilidades de leitura estão desenvolvendo e qual a conveniência de se ler determinado gênero. Evidentemente, não compreendem também as avaliações a que são submetidos sobre desempenho em leitura e mesmo em produção textual, especificamente a produção literária. A escola e o educador precisam seduzir seus alunos ao mundo da leitura literária. Para se conseguir ler eficientemente é preciso saber como fazê-lo. Para gostar de ler, também é preciso “saber ler”.

Portanto, o primeiro passo da escola consiste em assegurar um correto e adequado processo de iniciação à leitura literária. Essa leitura como prática social e cultural deve estar vinculada ao prazer com a mediação do professor nas discussões e apreciação dos sentidos deduzidos do texto, com diversas interpretações dentro de um leque de possibilidades, já que podemos tomar o texto de viés literário como uma “obra aberta” (Eco, 2005) e com resultados significantes para os leitores e professores.

Educar para transformar, orientar leituras é, de fato, um desafio. Para tanto, o docente deve ser, imprescindivelmente, um bom leitor, ter desenvolvido o gosto e o hábito da leitura e praticá-la constantemente de modo que possa promover em sala de aula uma prática de leitura que leve seus alunos a gostarem de ler e a perceberem a importância da leitura para a formação individual, bem como para a aquisição de novos conhecimentos, científicos ou não. Para se alcançar este objetivo, o educador deve desenvolver uma metodologia de trabalho pedagógico bem fundamentado, o que demanda tempo, compromisso e dedicação com o processo de ensino-aprendizado desses leitores em formação. Portanto, o docente pode e deve evitar a leitura mecanizada, frequente em sala de aula ainda nos dias atuais, e levar os alunos a uma compreensão sobre o significado da leitura literária.

De acordo com Cosson, a leitura deve seguir uma direção que privilegie os conhecimentos prévios dos alunos, a leitura deve ser orientada a partir de um

movimento contínuo de leitura, partindo do conhecido para o desconhecido, do simples para o complexo, do semelhante para o diferente, com o objetivo de ampliar e consolidar o repertório cultural do aluno... É importante ressaltar que tanto a seleção das obras quanto as práticas de sala de aula devem acompanhar esse movimento. (COSSON, 2007).

O autor pontua, ainda, que uma sequência básica deve ser implementada para o sucesso do letramento literário. Essa sequência, segundo Cosson, divide-se em quatro etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação. Seguindo-se esse “roteiro” de trabalho, é possível conduzir o letramento de modo efetivo. Cosson também propõe três perspectivas metodológicas para o desenvolvimento das práticas de leitura na escola, são elas: oficinas, andaime (o professor) e portfólios. A primeira direcionada para o modo e lugar como os textos serão apresentados; a segunda para a troca de conhecimentos entre professor e aluno; e a terceira para o registro das observações e atividades. As três técnicas apresentam-se válidas para a interação entre aluno - texto literário – professor, pois possibilitam o diálogo e a troca de experiências entre os envolvidos.

A metodologia de trabalho será pautada através da seleção de textos de gêneros literários memorialísticos para os momentos reservados às leituras , desenvolvimento das habilidades de leitura desses textos literários, inclusive, com a realização de seminários, incentivo e produção de textos de caráter literário com os aprendizes sobre as leituras, realização de saraus e eventos literários com os alunos, exposição de textos literários dos estudantes e apresentação de leituras orais, entre outras possibilidades. Partindo do pressuposto de que o letramento literário não ocorre apenas na escola, é interessante e importante possibilitar aos estudantes a imersão em espaços diversos de formação, como visitar exposições de arte, ir a cafés/livrarias, assistir a apresentações de rua. Essas são formas possíveis de ampliar a percepção estética dos alunos que se pretendem leitores e produtores de literatura. Apresentações performáticas fora da escola também são interessantes nesse sentido; dependendo do nível de envolvimento das turmas com as atividades propostas, há a possibilidade de se executar, pelo menos, algumas das tarefas sugeridas acima.

O trabalho com os estudantes poderá ser executado a partir das seguintes ações docentes:

- Motivar os estudantes à leitura de textos pertencentes a diversos gêneros literários memorialísticos, como as escritas de si, o diário íntimo, as memórias autobiográficas e a autoficção;
- Incentivar a frequência de leitura desses textos em todos os âmbitos sociais possíveis (em casa, na escola, em momentos de lazer, etc.);
- Facilitar a compreensão e interpretação dos mecanismos de composição literária presentes nos textos selecionados ao longo da execução do trabalho de pesquisa;
- Orientar a produção escrita de textos literários dos alunos envolvidos neste trabalho, mostrando aos aprendizes que eles mesmos são capazes de produzir literatura;
- Incentivar o uso da biblioteca não apenas como lugar de estudos e pesquisas, mas, ainda, como possibilidade de descoberta do gosto pela literatura;
- Proporcionar e estimular a visitação a exposições de arte, café livraria, cinemas e apresentações de rua devem ser inseridas no cronograma de acordo com as oportunidades e com a viabilidade de agendamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a consolidação deste trabalho, os resultados dos alunos, enquanto leitores de literatura e quiçá de produtores literários, devem ser avaliados. Todavia, “a avaliação não pode ser um instrumento de imposição da interpretação do professor, antes deve ser um espaço de negociações de interpretações diferentes. ”. (COSSON, 2007, p. 115).

A literatura nos permite várias leituras possíveis em relação ao ato de interpretação/compreensão textual, o que deve, portanto, ser “negociado” entre o professor e seus aprendizes. É necessário avaliar se o texto oferece margens a essas leituras, se possibilita esta ou aquela interpretação.

Enfim, todo o processo de encontro entre leitor e texto literário, a compreensão dos recursos linguísticos e da literatura utilizados na elaboração textual, o desenvolvimento do hábito de leitura, a produção de textos de caráter

literário e a análise das leituras poderão ser efetuados na execução dessa proposta de ensino com alunos da Educação Básica.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa*. Sec. Ed., Brasília, 1998.
- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: Ensino Médio*. Sec. Ed., Brasília, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. *Vários escritos*. 4 ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário – teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FILIPOVIC, Zlata. *O diário de Zlata: a vida de uma menina na guerra*. Trad. Antônio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- LAJOLO, Marisa. In: SILVA, EZEQUIEL T. da et. al. (Orgs.) *Leitura – perspectivas interdisciplinares*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 87-99.
- LEAHY, Cyana. In: PAULINO, Graça; COSSON, Rildo (Orgs.) *Leitura literária – a mediação escolar*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2004, p. 53-62.
- OSAKABE, Haquira. Poesia e indiferença. In: PAIVA Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.) *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005, p. 37-54.
- PAULINO, Graça. Algumas especificidades da leitura literária. In: PAIVA Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.) *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005, p. 55-68.
- PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.) *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005, p. 29-34.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy A. M.; BRANDÃO, Heliana M. Brina; MACHADO, Maria Z. Versiani (Orgs.) *A escolarização da leitura literária – O jogo do livro infantil e juvenil*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 17-48.

SOARES, Magda. Ler, verbo transitivo. In: PAIVA Aparecida; MARTINS, Aracy; WALTY, Ivete Lara Camargos. In: PAIVA, Aparecida et. al. (Orgs.) *Democratizando a leitura: pesquisas e práticas*. Belo Horizonte: Ceale / Autêntica, 2004, p. 189-197.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2009.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BRANCO, António. Da “leitura literária escolar” à “leitura escolar de/da literatura”: poder e participação. In: PAIVA Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.) *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica 2005, p. 85-110.

BETENCOURT, Maria Fátima Ávila. *A leitura na vida do professor*. Passo Fundo, ed. Universitária, 2000.

BHABHA, Home. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORDINI, Maria da Glória e Aguiar, Vera Teixeira. *Literatura: a formação do leitor, alternativas metodológicas*. 2. ed. São Paulo: mercado aberto, 1993.

CADEMARTORI, I.(org) *Literatura para todos: conversa com educadores*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CONTE, Maria Helena Antonello. *A leitura como meio de interlocução de saberes*. Dissertação (mestrado). Universidade de Santa Cruz do sul, 2008.

COSSON, Rildo. Entre o cânone e o mercado: a indicação de textos na escola. In: Paulino, Graça; COSSON, Rildo (org). *Leitura literária: a mediação escolar*. Belo horizonte, faculdade de letras da ufmg, 2004.

DIONÍSIO, Maria de Lourdes Trindade. *Educação e os estudos atuais sobre o letramento*. Revista perspectiva, florianópolis, v. 25, n. 1, p. 209-224, 2007.

FÉLIX, Chrisley Soares. *A coleção literatura para todos*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

FIORIN, José Luiz. O ensino de português nos ensinos fundamental e médio: problemas e desafios. In: SCHOLZE, Lia (org). *Teorias e práticas de letramento*. Brasília: INEP, p. 95-116, 2007.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1991.

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: paz e terra*; 1996.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. 39.ed. São Paulo: ed. Cortez, 2000.
- GERALDI, João Wanderlei (org). *O texto na sala de aula*. São Paulo: ed. ática, 2005. 3. ed.
- KLEIMAN, Ângela B. *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1995.
- LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- MACIEL, Ira. *Coleção literatura para todos*. Brasília: ministério da educação, 2006.
- MORTATTI, Maria do Rosário Longo. *Educação e letramento*. São Paulo: UNESP, 2004.
- PAIVA, Aparecida et al (org). *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces. O jogo do livro*. Belo Horizonte: Autêntica, p.111-126, 2005.
- PETIT, Michele. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Trad. Souza, Celina Olga de. São Paulo: ed. 34, 2008.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: ed. Estação liberdade Ltda, 2004.
- SANCHES, Ana Paula Miqueletti. *A importância da oralidade para a formação de leitores literários*. Dissertação (mestrado).universidade estadual de londrina. Londrina, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SOARES, Magda. *Letramento na cibercultura*. Educ. SOC., Campinas, vol. 23, n. 81, p. 143-160, dez. 2002.
- SOARES, Magda. *Letramento e escolarização*. In: Ribeiro, Vera (org.). *Letramento no Brasil: reflexões a partir do INAF 2001*. 2. ed. São Paulo: Global, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. *Leitura na escola*. In: *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Ed. Mercado Aberto. Porto Alegre, 1986.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPÍTULO 07

ROGÉRIO SKYLAB: UM REFLEXO DA CONTEMPORANEIDADE?

Eduardo Maciel de Salles¹; Flávia Vieira Santos²

¹Especialista em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO); ²Doutora em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professora da especialização (Lato Sensu) Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo.

RESUMO:

Na atualidade, muito se tem discutido acerca das questões existenciais e do ambiente em que estamos inseridos. O presente artigo busca refletir sobre a obra artística de Rogério Tolomei Teixeira, Skylab, tomando como eixo de análise diferentes matrizes filosóficas e estéticas que permitem compreender sua complexidade. Serão mobilizados os conceitos de existencialismo em Jean-Paul Sartre, que evidenciam a liberdade e a angústia como marcas do sujeito, e o niilismo em Friedrich Nietzsche, que descreve a crise de sentido e a potência da criação diante do vazio. Giorgio Agamben oferece as chaves para pensar a contemporaneidade como tempo fraturado e tensionado entre presença e ausência, enquanto Didi-Huberman fornece os conceitos de obscuridade e luz, fundamentais para entender a tensão imagética e poética em Skylab. Florencia Garramuño e o próprio Agamben iluminam a noção de gesto na escrita, que se manifesta nas marcas singulares do discurso “skylabiano”. Dessa forma, pretende-se mostrar como sua obra encarna a condição do artista contemporâneo, insurgindo-se contra formas cristalizadas de sentido e propondo uma arte radicalmente crítica.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Gesto na escrita.

INTRODUÇÃO

O presente texto visa propiciar a exposição interpretativa sobre a identidade cultural contemporânea presente na obra, tanto poética quanto performática, do poeta brasileiro Rogério Skylab, pseudônimo de Rogério Tolomei Teixeira, e como tal obra reflete alguns dos mais prevalentes pensamentos sobre a contemporaneidade e se apresenta como uma vertente da

poesia marginal bastante distanciada da perspectiva da geração mimeógrafo, que surgiu nos anos 1970, a poesia marginal se caracterizava como uma manifestação poética e um novo movimento cultural coletivo. Ela não seguia os padrões editoriais e invadia as ruas com textos impressos em mimeógrafos. Irreverente e sem compromisso estético, provinha do confronto entre o regime ditatorial vivido na época e da mudança comportamental que começava a surgir no ambiente mundial, também conhecida como contracultura, ou como a denominou um dos principais autores do tropicalismo, Torquato Neto: Geléia Geral. Tal conceito de marginalidades pode ser visto tanto na fala de Idemburgo Frazão quanto na de Heloísa Buarque de Hollanda:

Tratar da problemática da(s) marginalidade(s) exige, além de um cuidado especial com sua conceituação, utilizar o termo marginalidade, no plural. Trata-se, então, não de marginalidade, mas de marginalidades, pois as próprias margens – individuais e/ou coletivas - podem levar a paragens diversas, dispersas, inclusive, em campos disciplinares também diferentes. (Félix, [s.d.], p. 2).

Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é de seus aspectos propriamente literários. (Hollanda, 1992, p.99)

Então podemos afirmar que Rogério Tolomei Teixeira, Skylab, se insere dentro da dita literatura marginal. Isso se é que se insere em algum lugar pois como o próprio autor coloca, referindo-se à sua própria condição como autor:

[...] numa certa manhã, depois de sonhos intranquilos, o maldito amanheceu morto. Dessa vez nem a sobra lhe seria reservada. Estaria irremediavelmente fora do mercado. Mas, por um efeito inverso, o morto parecia um workaholic. Quanto mais lhe interditavam a passagem, mais ele trabalhava. No dia em que foi decretado o fim de todo o sistema que vigorava desde a época do marginal-herói, fez pouco caso. Quando se dizia um cadáver na música popular brasileira, muitos ligavam ao fato de não ter intérprete - não tê-lo era mera consequência. O que na verdade lhe dava a condição de morto era a invisibilidade: do marginal-herói até ele houve um processo contínuo de perda de foco. Morto porque imagem desfocada. Não está à margem e nem é tolerado. Está do lado de fora. É o fora. (Skylab, 2020)

Portanto, as obras de Skylab serão analisadas nas figurações do ecletismo e da fragmentação inerente à contemporaneidade, procurando entender como suas apresentações musicais extrapolam a musicalidade e abordam noções do teatro contemporâneo. Além disso, importa fazer uma análise sobre a marca do autor contemporâneo perante um texto em que ele foi apagado, ou se apagou. Para isso serão usados tanto seus trabalhos poéticos,

tanto de seu blog quanto de seus livros, quanto seus trabalhos performáticos durante apresentações musicais, assim como letras musicais

DESENVOLVIMENTO

A POÉTICA DE ROGÉRIO SKYLAB

Na obra artística de Skylab, devemos apontar que existe uma visão decadente e melancólica do ser humano em que o mesmo é tomado por um sentimento niilista, definido por uma redução ao nada ou a crença de que não existe sentido ou utilidade na existência. Nietzsche, em sua obra, exemplifica bem este conceito, como podemos observar no fragmento abaixo:

Se abstrairmos do ideal ascético, vemos que o homem não teve até agora uma finalidade. A sua existência sobre a terra carece de objetivo. 'Por que o homem?' eis uma pergunta sem resposta; o homem e a terra não tinham liberdade; em cada passo do destino humano ressonava este grito. "Em vão!" eis a finalidade de todo ideal ascético; queria dizer que em volta do homem havia uma imensa 'lacuna'; não sabia justificar-se a si mesmo, interpreta-se, afirmar-se; sofria ante o problema da vida. E sofria de muitas maneiras; era antes de tudo um animal 'doente' o seu problema, porém, não era a dor. "O homem, o animal mais valoroso e enfermiço, não repele dor, antes a procura, contando que lhe digam o porquê" (Nietzsche, 1991, p.113).

Este pensamento niilista inerente à obra de Nietzsche impregna a literatura de Rogério Skylab, fazendo com que ele não propriamente se encaixe, ou sinta que pertence, a nenhum dos círculos da literatura contemporânea. Isso pode ser visto na seguinte afirmação do poeta em sua página do *facebook*:

Quando se dizia um cadáver na música popular brasileira, muitos ligavam ao fato de não ter intérprete - não tê-lo era mera consequência. O que na verdade lhe dava a condição de morto era a invisibilidade: do marginal-herói até ele houve um processo contínuo de perda de foco. Morto porque imagem desfocada. Não está à margem e nem é tolerado. Está do lado de fora. É o fora. (Skylab, 2020)

O pensamento de "Está do lado de fora. É o fora." é corroborado pela ideia de Giorgio Agamben em seu texto *O que é o contemporâneo?*, onde o autor considera que o poeta contemporâneo seria uma "fratura" no tempo, alguém que se coloca numa visão em terceira pessoa e consegue olhar para seu tempo com um olhar fixo e desgarrado, estando aquém de uma desassociação com o tempo em que se está inserido. Aqui, a pessoa que está muito próxima, ou muito relacionada, com o momento histórico em que está vivendo não consegue

enxergá-lo como um todo (Agamben, 2009, pp. 59-61). É justamente este processo de auto-exclusão que o caracteriza como um autor contemporâneo e marginal. Mesmo que a marginalidade de Skylab subverta as características originais do que seria a literatura marginal. Marginal, principalmente por acabar aderindo à descrição de marginal de Érica Peçanha, que diz:

Literatura Marginal designaria os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou universal e não estão nas listas de leituras obrigatórias de vestibulares. Ou ainda, como nos estudos mais recentes, o emprego da expressão denotaria as obras produzidas por autores pertencentes a minoria sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros. (Nascimento, 2009, p.38)

E adicionando aos exemplos que a pensadora oferta, podemos inserir o de auto-isolamento, que seria justamente do autor que se marginaliza da sociedade por algum motivo, assim como abordamos acima. Portanto, se seguirmos a linha de pensamento tomada acima, podemos apresentar o poema *O escritor Moderno* que exprime o sentimento de um entre-lugar do escritor contemporâneo:

um escritor sem editora
(um músico sem gravadora),
ao léu, invisível,
sobrevivendo de vento
e sem fome
– sua forma util

incógnito e sem nome
e sobretudo sem fome,
um escritor moderno
que resiste a escrever

e cuja dieta o fez assim:
uma sombra
do que poderia ser e não foi

um trânsfuga
exilado de si,
o que o faz percorrer
quilômetros por dia

apresento-vos essa piada:
o escritor moderno.
um pária
sem pais
e país

quase inverossímel:
não tem peso, cor, volume

deixa pouco rastro,
zomba dos que
o pesquisam em universidades
e quase não sai de casa

pouco afeito à política,
o escritor moderno não lê jornal,
não vê TV
e se escreve algo,
rasga em seguida

gosta tanto de rasurar
que a sua obra completa
é um compêndio de rasuras

quando tenta se espelhar
em alguém,
se afunda

fica então congelado
como se tivéssemos dado pausa

e quanto mais costuramos
uma imagem,
desaparece

o escritor moderno é um poço
de águas estagnadas
e sobre o qual
só ouvimos eco (Skylab, Sd.)

De primeira vista podemos traçar uma intertextualidade entre o quinto e oitavo verso com o texto *Um Artista da Fome* de Franz Kafka que conta a história de um artista que perdurava longos períodos de jejum como sua expressão artística e que com o passar dos anos a busca pela visualização de sua arte decai ao ponto de ser esquecido, aqui a fome representa a vontade do artista em produzir arte, e se demonstra dentro do texto quando nos é dito que o artista da fome perdurava seus jejuns pois nunca conseguiu encontrar alimento algum que lhe deixasse satisfeito e assim ele passou a buscar satisfação e preenchimento nas pessoas que iam vê-lo, mas no poema de Skylab esse artista já não passa fome, não busca os olhares inquisitivos daqueles que assistem suas performances.

Podemos perceber que no poema Skylab toma uma posição aquém do clássico autor marginal, aquele que não possui uma editora que o publicasse, mas ao continuar ele procede se definindo como alguém que se isola e se exclui da sociedade como um todo se tornando “Um pária sem pais e país” e tal

permanecimento dentro da exclusão, ou fragmentação, se dá dentro da própria identificação de si, já que Skylab toma consciência de que pertencimento e identidade não possuem uma solidez própria. Assim, passa a se identificar e se relacionar com justamente este ambiente de fora (Bauman, 2005, p. 17-20.). Assim, Skylab consegue eludir o grande fenômeno cultural de massas e assim cria um meio próprio para o nicho que está tentando se encaixar. É justamente neste lugar fora onde ele vê os acontecimentos com a perspectiva de quem assiste, mas não vive e Dessa forma, podemos relacionar essa atitude com o que diz Agamben:

O presente não é outra coisa a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (Agamben, 2009, p.70)

Já o sentimento niilista presente na obra do poeta pode ser visto no poema *Alegria, Alegria*, onde o poeta trabalha sobre a perspectiva de uma pessoa que, pela sua ótica de enxergar o mundo, acaba se tornando como aquele mundo, dialogando com a colocação de Nietzsche vista anteriormente: Skylab saúda a dor e visões ruins de sua realidade em busca de algum sentido, mas acaba apenas por perpetuar seu sofrimento. Assim, traz, novamente, questões sobre decadência do ser humano e o ambiente ao seu redor:

Quando escrevia “merda”
(sentado à janela), via o céu azul
e o mar profundo.
Era um poeta decerto.

Mas o tempo foi passando...
E o céu azul transmudou-se em negro.
O mar profundo, tormenta.
Estranha coincidência.

A minha vida foi se tornando
a imagem e semelhança dos versos.
Foi isso que ganhei da vida:

Tornei-me os versos que um dia escrevi. Hoje escrevo "alegria".
Desesperadamente te saúdo, Alegria. (Skylab, sd.)

Logo no começo do poema, vemos como o artista enxerga o seu entorno e como isso, ao longo do texto, vai moldando a sua percepção do mundo ao seu

redor para que assim o mundo se encaixe na sua visão, visto que o mundo se apresenta de forma objetiva e o homem o interpreta de forma subjetiva. Para Sartre:

O homem nada mais é do que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida (Sartre, 2013, p. 42).

Isso denota que a sua forma de enxergar o universo influencia sua maneira de existir: Skylab macula o mundo ao seu redor e este, por sua vez, se torna ruim. Por fim, clama aos céus por alegria na vã esperança de conseguir, novamente, alterar sua condição. Isto pode se encaixar com outra colocação de Sartre em que o mesmo discorre sobre como a época em que o sujeito vive dita como o mesmo se tornará: **“cada época se desenvolve seguindo leis dialéticas e os homens dependem da época e não de uma natureza humana”** (Sartre, 2013, p.81). O poeta dá significado à sua época como ruim e ele se espelha no mundo que vê para expressar sua própria existência, então, com um grito de socorro, ele clama por uma melhora, alguma forma de esperança. Esta temática, abordada no poema supracitado de sofrimento pela mudança de sua condição existencial, é vista pela ótica de Schopenhauer quando o mesmo fala sobre sofrimentos passados:

Não se deve permitir pensar uma vez sequer que ele poderia ter sido diferente, muito menos tentar imaginar quais meios poderiam tê-lo evitado, pois esse pensamento intensifica a dor até o insuportável, tornando a pessoa um punidor de si mesmo. (Schopenhauer, 2012, p. 51).

Portanto, podemos ver que Skylab tenta obter alguma forma de esperança dentro de seu desespero. A vã tentativa de clamar por alegria do poeta apenas piora sua situação, fazendo com que o mesmo se afunde cada vez mais em um abismo e, possivelmente, recomece o processo de esperança pelo dia de amanhã.

Outra questão que precisa ser abordada é a relação de luz e escuridão presente na contemporaneidade e na obra de Skylab. Para tal será apresentado o poema *Miséria Dourada*:

Gastamos nossa vida,
pedra engastada.

O futuro se tornou fumo.
Não investimos,
não construímos
e tudo passou.

Ficou apenas um reflexo dourado,
consequência da vista cansada.

Beleza estéril.
Miséria dourada. (Skylab, sd.)

Aqui podemos ver alguém que enxerga os “holofotes” da sua presente vivência contemporânea como falsos ou como a lenda européia do fogo fátuo que seria da luz que guia viajantes perdidos em pântanos para a segurança quando na realidade, tal luz os faz se perderem cada vez mais. Na atualidade podemos apontar que as luzes cegantes de propagandas e políticas cada vez mais turvam e são usadas para escurecer a visão das pessoas e nessa imensidão clara se faz necessário olhar para o escuro a fim de notar a realidade ao seu redor, similar à pessoa que, devido à “vista cansada”, consegue enxergar tudo que não foi e o hoje é apenas um reflexo decadente de um plano passado.

Devemos apontar, então, que tal poema de Skylab, e o próprio autor, se encontra no escuro e deste escuro o poeta consegue produzir uma luz que, em vez de cegar e enganar, traduz e explica. Segundo Didi-Huberman:

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. (Didi-Huberman, 2011, p. 30).

mais:

O espaço todo é salpicado - constelado, infestado - de pequenas chamas que parecem vaga-lumes, exatamente como aqueles que as pessoas do campo, nas belas noites de verão, veem esvoaçar, aqui e ali, ao acaso de seu esplendor discreto, passante e tremeluzente. (Didi-Huberman, 2011, p.11)

A partir destes dois trechos podemos ver que a poesia contemporânea, embora muito obscurecida, é usada para trazer à tona a realidade crua, desgostosa e cruel da nossa atual vivência.

A poética de Skylab consegue exprimir dentro de si diversos aspectos da contemporaneidade como o niilismo e a marginalidade. Assim podemos apontar

que Skylab se auto marginaliza por não querer atender aos padrões ou expectativas que são colocadas em poetas ou escritores, até dizendo que sua imagem está fora de foco, que não está inserido nas margens e nem é tolerado por elas. Skylab se coloca no lado de fora e ainda propõe que ele é o próprio lado de fora (Skylab, 2020.). Assim podemos constatar que Skylab prefere estar como a pessoa descrita em seus poemas, em um abismo particular onde o único caminho a seguir é para baixo, se isolando cada vez mais. E é justamente por estar neste lugar de isolamento que ele consegue trazer em sua poesia aspectos de claridade sobre sua época.

O GESTO DE ROGÉRIO SKYLAB

Aqui serão retomados alguns dos pontos abordados na primeira divisão do texto, mas sobre a perspectiva do gesto como formação do estilo literário de Rogério Skylab. Para isso será necessário abordar uma questão intrínseca de sua obra poética: a descentralização. A pensadora Florencia Garramuño apresenta esta ideia de descentralização como um sujeito que toma como prioridade para sua narrativa as relações entre outros seres, lugares, objetos e não a sua visão sobre o mundo que o circunda, portanto este descentramento será fundamental para a existência deste formato textual (Garramuño, 2017, p. 2) e Giorgio Agamben a apresenta como “**a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo de carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade.**” (Agamben, 2007, p.53). Portanto para melhor exemplificar este desfoque pode ser apresentada a canção *Você Vai Continuar Fazendo Música?*, de Skylab:

Um agiota espera na porta da tua casa Você vai continuar fazendo música? E você vai continuar fazendo música?
Todas as gravadoras estão de portas fechadas E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
Até os alternativos debandam pro outro lado E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
A esperança não existe, a esperança é o caralho E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
Nunca ganhou dinheiro, muito pelo contrário E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
O teu futuro é negro, disso eu tenho a certeza E você vai continuar

fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
Tenta uma outra coisa, um curso de informática E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
Velhos e criancinhas, todos te acham maluco E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
A tua vida se afunda, por isso é que eu te pergunto: Você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música? E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música?
E você vai continuar fazendo música? (Skylab, 2004)

Na canção acima é possível enxergar uma conversa unilateral onde apenas se condena alguém por suas escolhas em vida, assim o artista não se apresenta enquanto apenas serve como um relator de tudo que é dito e pensado sobre a pessoa com quem ele estaria conversando. Isto corrobora com a seguinte fala de Jean-Luc Nancy “**menos presente ante si mesmo que ante um acontecimento, uma comunidade ou uma história**” (Nancy, 1991, p. 5) e ao mesmo tempo que evita o enfoque em si consegue realizar o apagamento do outro como Agamben aborda no texto *Profanações* ao tratar sobre as armadilhas e organizações que a sociedade realiza para apagar os indesejáveis. Apesar desta descentralização é preciso apontar que o artista ainda pode ser visto, assim como o interlocutor esquecido do poema, mesmo que não em sua totalidade, mas através de fragmentos que vão sendo deixados pelo que é descrito nos textos e interligados por intertextualidades dentro da literatura do mesmo autor, assumindo que é impossível se escrever algo sem deixar trespassar sua marca ou algo de si no texto:

Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. (Agamben, 2007, p. 55).

Ou seja, independentemente de estar em desfoque, o artista se apresenta no texto pois é onde o autor, dentro do texto, deixa transparecer sua marca, seus pensamentos e sentimentos, mesmo que por fragmentos onde o leitor se torna

responsável por ter de encontrar e compreender tais fragmentos. (Agamben, 2007, p. 56).

A descentralização que ocorre na literatura de Skylab pode ser observada até mesmo quando o texto aborda propriamente o artista, exemplificado no poema *Uma Bofinho*:

Eu quero uma bofinho
cuja dubiedade provoque pânico e vista de longe pareça homem.

Uma bofinho que me traia
e me roube de vez em quando.

Pra quem lave, passe e cozинhe. E, além disso, me coma.

Uma bofinho a quem pertença
e cuja recíproca não seja verdadeira.
Que me manipule por trás e pela frente.

Uma bofinho que use cuequinha.
Se as femininas dão nojo e as delicadas, raiva,
eu quero uma bofinho fria, canalha.
Que não derrame lágrimas e não sinta piedade.
Uma bofinho a quem entregue tudo
e não receba nada. (Skylab, 2023, p. 100).

Aqui, apesar de apresentar os desejos do artista, pode-se entender que ele está em segundo plano, tudo que será feito e como a dita “bofinho” deve subjugá-lo, corroborando com a ideia de que o texto caracterizado pelo gesto é usado para apresentar vidas que foram “**postas em jogo**” (Agamben, 2007, p. 53), ou seja, vidas que foram marginalizadas, esquecidas ou até mesmo expurgadas de suas narrativas, mas na poética de Skylab este processo de ser “posto em jogo” se transfigura da forma contrária a que Agamben propõe:

Quem pôs em jogo as vidas? Os próprios homens infames, abandonando-se sem reservas, como Mathurin Milan, ao seu vagabundear, ou Jean-Antoine Touzard, à sua paixão sodomita? Ou então, como parece mais provável, a conspiração de familiares, funcionários anônimos, de chanceleres e policiais, que levou à internação dos mesmos? (Agamben, 2007, p.53).

Enquanto Agamben, aqui, faz entender que as maquinações na sociedade se organizam e se esforçam para expurgar aqueles que lhe são inconvenientes se faz necessário apontar que o mesmo procedimento de apagamento que acontece na obra de Skylab não é feito pelo mesmo motivo. Apesar de que a poesia de Rogério Skylab possuir diversos pontos congruentes com os indivíduos citados por Agamben, sua poética ultrapassa o processo de

apagamento e o comete consigo mesma, como pode ser visto na última estrofe do poema “***Uma bofinho a quem entregue tudo / e não receba nada.***” e assim passando a ser o resultado da junção de quaisquer mecanismos que o puseram ali. Portanto após tudo ser entregue somente restará o gesto do que outrora foi alguém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do desenvolvimento do texto pôde-se perceber a marginalidade de Rogério Skylab, que rejeita estar inserido no meio literário, artístico ou social tradicional. Skylab se auto marginaliza por não querer atender aos padrões ou expectativas geralmente atribuídas a poetas ou escritores, recusando tanto a normatividade do mercado editorial quanto às expectativas da contracultura institucionalizada. Em suas palavras, afirma que sua imagem está “fora de foco”, não estando sequer inserido nas margens e nem sendo tolerado por elas. Skylab se coloca no lado de fora e mais do que isso, afirma ser ele mesmo **o próprio lado de fora** (Skylab, 2020), encarnando uma posição radical de exclusão e desencaixe que extrapola a marginalidade convencional e se aproxima de um lugar de não-lugar, de silêncio e de ruína.

Trabalhou-se, também, a ideia de gesto dentro de sua obra poética, onde se podem ver os resquícios do autor espalhados nos versos, não como presença afirmativa ou centralizada, mas como fragmentos, ruídos, sobras, sinais de uma subjetividade que se desfaz e se descentraliza. Sua apresentação poética, tanto escrita quanto performática, é uma forma transparente e ao mesmo tempo instável de si, que se projeta nas figuras que encena: seres anônimos, abjetos, excluídos, muitas vezes grotescos. Esses elementos reforçam a passividade do sujeito retratado, que parece apenas receber e absorver o que acontece ao seu redor, num mundo sem sentido, niilista e indiferente. Portanto, podemos constatar que Skylab escolhe estar como a pessoa de seus próprios poemas: em seu abismo particular, onde o único caminho possível parece ser para baixo. Esse mergulho é deliberado. Skylab abraça a decadência e o fracasso como estética, como crítica e como forma de resistência. O isolamento é sua zona de autenticidade. Ali, ele observa, comenta, zomba e desfigura e, por isso mesmo,

consegue expressar com intensidade aspectos da condição contemporânea que são muitas vezes mascarados pelo espetáculo e pelo discurso dominante. É importante, nesse sentido, notar que, apesar do escopo deste trabalho ser fazer uma análise contemporânea da obra de Rogério Skylab, este estudo também serve, ou acaba servindo, como um chamado à reavaliação crítica da figura pública do autor. Com frequência, Skylab é reduzido a uma caricatura: uma “piada de internet”, um homem “louco”, conhecido por falas irreverentes e polêmicas, e por videoclipes grotescos ou “viralizáveis”.

No entanto, por trás dessa camada de ruído, há um artista complexo, que articula em sua poética uma profunda elaboração estética e filosófica, aliando referências eruditas e populares, filosofia e escatologia, existencialismo e comicidade. Skylab é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de sua obra, rindo de si mesmo e da sociedade, denunciando e se destruindo. Mesmo dentro da visão distorcida e deturpada que se faz de sua figura, ele consegue se assimilar a seus próprios textos e orgulhar-se de ser a imagem em desfoque, como ele mesmo sintetiza, em uma de suas mais emblemáticas e paradoxais declarações: “*Sempre fui fudido, mas animadíssimo.*” (Skylab, 2019).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**. Chapecó. Argos, 2009.
- Profanações**. São Paulo. Boitempo, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, **A sobrevivência dos vagalumes**. UFMG, 2011.
- FÉLIX, Idemburgo Pereira Frazão. **Nas margens da memória: reflexões sobre marginalidades nas narrativas de Conceição Evaristo**. Link do artigo. http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456014510.pdf, visualizado em: 17/06/2025
- GARRAMUÑO, Florencia. **Depois do Sujeito: Formas narrativas contemporâneas e vida Impessoal**. Brasília. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 50. 2017.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e desbunde, 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KAFKA, Franz. **Um Artista da Fome**. Sem local: Montecristo, 2021.

NANCY, Jean-Luc. **What comes after the subject?** em: CADAVA, Eduardo et al., *What comes after the subject?* London: Routledge, 1991.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro. Aeroplano. 2009

NIETZSCHE, F. W. **A genealogia da moral**. 3. ed. São Paulo: Moraes, 1991

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis RJ: Vozes,2013

SHOPENHAUER, Arthur. **Bastar a si mesmo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SKYLAB, Rogério. **Futebol de cego**. Curitiba. Kotter. 2023.

Rogério Skylab. **"Seja marginal, seja herói"; "Maldito é a mãe"; "Eu sou um cadáver"**. Rio de Janeiro, 30/10/2020. Facebook: Rogério Skylab. Disponível em:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10217962739729075&id=1502487741. Acesso em: 17/06/2025

(Rogério Skylab). **"Fiz de tudo pra fazer música séria"**. Rio de Janeiro, 17/10/2019. Facebook: Rogério Skylab. Disponível em:
<https://www.facebook.com/Skylab/posts/pfbid0gx8zwfEsXK9kH7k2us7ReW1ZkWqPSZrKpFw8XHZKSsELEpd93C1HoWdzsgw1nzggl>. Acesso em: 17/06/2025

Site do autor. <http://www.rogerioskylab.com.br/poemas/>, visualizado em: 17/06/2025

Skylab V.Riode Janeiro: Tratore, 2004. Disponível em:
<https://open.spotify.com/intl-pt/album/0jCAZE1HQTWWIjuGGw66pv>, visualizado em: 17/06/2025

ORGANIZADOR

GABRIEL FELIPE DA SILVA



O Prof. Me. Gabriel Felipe da Silva é Doutorando em Estudos de Literatura (Teoria e Crítica Literária) pela Universidade Federal Fluminense – UFF (CAPES 7) e Doutorando em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (CAPES 6), com mobilidade no Centro de Estudios Brasileños (CEB) da Facultad de Filología da Universidad de Salamanca. Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (CAPES 6) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Membro Efetivo da American Comparative Literature Association – ACLA e da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Tem experiência na área de Estudos Literários, atuando nos seguintes temas: Teoria Literária, Literatura Comparada, Crítica Literária, História e Fundamentos conceituais dos Estudos Literários, Crítica Genética, Graciliano Ramos, Romance de 30, Afrânio Coutinho, Língua e Literatura Italiana, Cinema, Ensino de Literatura.

