

## **VOZ E PERFORMANCE: UMA VIVÊNCIA COM O POEMA “SERRA DA BARRIGA”, DE JORGE DE LIMA**

Denilma Diniz Botelho; Dra. Naelza de Araújo Wanderley

Universidade Federal de Campina Grande – [denilmabotelho@hotmail.com](mailto:denilmabotelho@hotmail.com) ; [naelzanobrega@ig.com.br](mailto:naelzanobrega@ig.com.br)

O contato com o texto literário na sala de aula, quando foge do modelo consagrado pelo livro didático, tem boas chances de despertar encanto e, conseqüentemente, formar leitores. Um dos procedimentos que podem contribuir para o envolvimento do leitor é mediante o uso da voz, do corpo e da *performance*. Relatamos, nesta comunicação, um experimento realizado com o poema “Serra da barriga” (1928), de Jorge de Lima, por meio destes três suportes. A experiência realizou-se numa turma de 2º Ano do ensino médio, numa escola pública no município de Maceió. Como referencial teórico, partimos das abordagens de Zumthor (2000), Hélder Pinheiro (2006), Antonio Candido (2004) e Eliana Kefalás (2008) autores cujas reflexões, sob diferentes perspectivas, contribuem para que se pense o fenômeno da leitura como uma prática democrática e efetiva dentro e fora das salas de aula.

Palavras-chave: leitura, poesia, performance, Jorge de Lima.

Contact with the literary text in the classroom, when fleeing the consecrated model by textbook, has a good chance of awakening charm and consequently form readers. One of the procedures which may contribute to the involvement of the player is through the use of voice, body and performance. We report in this communication, an experiment carried out with the poem "Serra belly" (1928), Jorge de Lima, through these three media. The experiment took place in a 2nd year high school class in a public school in the city of Maceio. As a theoretical framework, we set the approaches of Zumthor (2000), Hélder Pinheiro (2006), Antonio Candido (2004) and Eliana Kefalas (2008) authors whose reflections, from different perspectives, contribute to think the reading of the phenomenon as a practice democratic and effective inside and outside the classroom.

Keywords: reading, poetry, performance, Jorge de Lima.

Antes de chegar àquela que é considerada sua obra máxima, *Invenção de Orfeu* (1952) na qual apura, com altos e baixos, a renovação do gênero épico, e viria a marcar , segundo Andrade, “a poesia brasileira com o sinal de interrogação” (1997p. 17), Jorge de Lima oferece vários contributos para o estudo de questões como identidade, veio histórico, crítica social etc. Infelizmente, por muito tempo, as antologias escolares tentaram reduzi-lo a autor de dois únicos poemas: “O acendedor de lampiões” (*IX Alexandrinos*, 1914) e “Essa negra fulô” (*Novos poemas*, 1929). É no conjunto deste último que se encontra o poema “Serra da Barriga” (LIMA. 2007) um dos mais representativos quando se pensa a relação entre memória, experimentações formais e

recolha temática que marcaram o itinerário do poeta. É sobre este poema que teceremos algumas considerações.

Antes, porém, cremos ser relevante destacar que, para se compreender alguns aspectos da poesia de Jorge de Lima, faz-se necessário conhecer algumas passagens de sua biografia, não com a intenção de ilustrar a análise textual, mas como forma de captar a presença de elementos histórico-geográficos em sua formação individual e sua consequente apropriação como recurso de criação lírica.

Assim, o poeta nasceu em União dos Palmares (AL), no dia 23 de abril de 1893, dia de São Jorge, motivo que levou seus pais a batizá-lo com o nome do santo após consultarem o calendário católico. A poesia foi o discurso com que marcou sua presença no mundo. Mas também transitou pela escultura, pintura e fotomontagem. Nesse sentido, vale conferir a entrevista concedida à *Revista d'O Jornal*. Ao ser perguntado sobre suas preferências, entre as diversas atividades artísticas, respondeu: “Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas”.<sup>1</sup>

Antes disso, vale lembrar um fato na infância, entre seis e sete anos, quando foi acometido de asma, sendo por isso obrigado a ficar em casa enquanto seus irmãos divertiam-se pelas ruas da cidade, principalmente em torno do rio Mundaú, no qual curtiu banhos e passeios de canoa.

Além do rio, sua infância também é permeada pela imponente presença da Serra da Barriga, espaço que acolheu negros fugidos e onde, sob a liderança do líder Zumbi<sup>2</sup> construiu-se um dos mais importantes quilombos, na história colonial, para a resistência e luta contra o sistema escravista. As referências a esse episódio chegaram-lhe pela voz de algumas tias velhas, certamente entremeadas com vieses diferenciados da história oficial, os quais lhe imprimiram certo temor não só em relação à Serra, mas também à região devido aos relatos de lendas e assombrações.

---

<sup>1</sup> Entrevista conduzida por Homero Senna, publicada originalmente na *Revista d'O Jornal*, de 29/07/1945 e republicada em seu livro: *República das letras*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Extraída de <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgedeLima.htm>. Acesso em 25/06/2016, às 13h13.

<sup>2</sup> Zumbi dos Palmares nasceu no estado de Alagoas no ano de 1655. Foi o principal representante da resistência negra à escravidão na época do Brasil Colonial. Foi líder do Quilombo dos Palmares, comunidade livre formada por escravos fugitivos dos engenhos, índios e brancos pobres expulsos das fazendas. O Quilombo dos Palmares estava localizado na região da Serra da Barriga, que, atualmente, faz parte do município de União dos Palmares (Alagoas). [http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/zumbi\\_dos\\_palmares.htm](http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/zumbi_dos_palmares.htm). Acesso em 03/08/2016, às 19h26.

A serra, contudo, fascinava o futuro poeta devido à beleza vista da casa<sup>3</sup> onde nasceu. Um dia teve a oportunidade de conhecê-la junto a alguns amigos. O grupo se perdeu na ida e se viu forçado a dormir por lá, abrigado na casa rústica de um lavrador. Só, na manhã seguinte, seguiu até o topo da montanha. Essa experiência o marcou para sempre, pois, naquele momento, sentiu-se tocado por um mistério que viria a se chamar poesia:

Sem qualquer exagero, posso dizer que naquele instante, pela primeira vez, me senti tocado pela poesia. Todo o imenso panorama que descortinei então - o rio Mundaú, que segundo a lenda nascera das lágrimas de Jurema, de um lado a serra dos Macacos, do outro a planície do Jatobá, os campos verdes da terra-lavada, o Fundão, a Tobiba, os banguês, a Great Western, as olarias e lá longe a igreja da minha padroeira e o sobrado em que eu nascera, tudo aquilo entrou pelos meus olhos deslumbrados de menino e nunca mais saiu de dentro de mim. Tanto assim que muitos anos depois, já homem feito, foram esses os temas que fui buscar para alguns de meus poemas da fase que poderia chamar "nordestina" da minha poesia (RODRIGUES, 2007).

A citada “fase nordestina” é formada pelos livros *Poemas* (1927); *Novos poemas* (1929) e *Poemas negros* (1932). A estes se seguiram, com temáticas místico-religiosas: *Tempo e Eternidade* (1935), *A túnica inconsútil* (1938); *Anunciação e encontro de Miraceli* (1943) e *Livro de sonetos* (1949). Este, segundo Junqueira (2007), “dá ideia da diversidade instrumental e do impulso lírico do poeta antes do aparecimento de sua obra suprema, *Invenção de Orfeu* (1952), na qual se cristalizam, de forma definitiva e coesa, a sua concepção de poesia e o seu engajamento religioso” (p. 9).

Percebe-se que muitos caminhos foram percorridos pelo poeta. Esta breve análise pretende mostrar um recorte de sua intensa atividade mediante a análise do poema “Serra da Barriga”, lançado originalmente em *Novos poemas*, conjunto de 21 textos, que “traz um dado novo na obra de Jorge de Lima, cujo verbo se fez carne no sentido de que sua poesia afro-nordestina é de fato a expressão carnal do Brasil mais adoçado pela influência africana” (JUNQUEIRA, 2007, p.11).

Essa observação alinha-se à força expressiva perceptível neste poema composto por 3 estrofes. As duas primeiras com 9 versos, e a última com 15. A soma resulta em 33. Este número, caro à mitologia cristã, não pode passar despercebida, ainda mais quando se sabe do interesse do poeta nessa temática. Numa primeira leitura, os mais

---

<sup>3</sup>A casa ainda existe, no centro de União dos Palmares - Alagoas

próximos à obra musical de Chico Buarque não deixarão de lembrar dos versos “É como uma música parada / sobre uma montanha em movimento”, com o qual o compositor carioca brinda um dos emblemas de sua cidade, o Rio de Janeiro, em “Morro Dois Irmãos” (1989).

Antes da musicalidade, porém, é preciso destacar a riqueza de imagem com que o poeta reveste um dos ícones da paisagem em sua infância. Para isso não economiza na adjetivação e na comparação. Na primeira estrofe, nota-se um traço ideológico, visto que “As outras montanhas se cobrem de neve, / de noiva, de nuvem, de verde!”. Não é casual a referência principalmente à cor branca, como referência à pretensa superioridade étnica e exploração econômica, contraposta à Serra que é símbolo de luta e morte de homens negros, os quais a enfeitam com cores, objetos africanos e demarcação histórica: “(...) Loanda. De panos-da-costa, / de argolas, de contas, de quilombos! Além do recurso da aliteração em “NeVe / NoiVa / NuVem / Verde”. Vale destacar, também, a intervenção do eu lírico no plano da memória nos versos “Te vejo da casa em que nasci, / Que medo danado de negro fujão”. Esse “Medo” é provocado, possivelmente, pelas histórias contadas de maneira não oficial, como assinalado anteriormente.

Na segunda estrofe, a musicalidade é marcada pela reiteração nos versos 3: “Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!”, 8 e 9: “Tibum nos peraus! / Tibum nas lagoas!”. Acrescenta-se, nestes últimos, o recurso a uma onomatopeia representativa no cotidiano nordestino ao se tentar reproduzir o impacto do corpo na água. Também merece destaque a referência às marcas corporais do feminino que, além de justificar o nome da Serra: “(...) buchuda, redonda, / do jeito de mama, de anca, de ventre de negra”, imprime-lhe um tom sensual, erótico e acolhedor. A música, agora, não está somente nos recursos estilísticos do poeta, mas também na referência concreta a partes corporais associadas ao molejo, instrumentos percussivos e práticas de dança: “Cadê teus bumbuns, teus sambas, teus jongos?”. Já nos versos 7 e 8 encontramos a presença de termos caros à herança africana e a componentes da natureza cujo uso, entre nós, é sinal de transgressão “(...) as tuas noites de mandinga, / cheirando a maconha, cheirando a liamba?”

Se imagem e ritmo são fundamentais na concepção de poema, pode-se pegar a terceira estrofe como exemplo nessa direção. A primeira está na comparação entre um tipo de cabelo característico dos negros com elementos da natureza: “Pixains que saem secos, cobrindo / sovacos de sucupira, / barrigas de baraúna!”. A noite é espaço de

recolhimento, mas também de comunhão, de encontro, de partilha. A música, nesse caso, é um item fundamental. Assim, o ritmo, no poema, fica por conta da reiteração “Mundo te lambeu! Mundaú te lambeu!”; da presença de instrumentos musicais expressos por aliterações: “tantãs, curros-curros / bumbas, batuques e baques! / E bumbas! / E cucas: ô ô! / E bantos ê ê!”.

É relevante, ainda, atentarmos para dois recursos: primeiro, a alusão ao canto, no prolongamento das sílabas entoadas por elemento mítico, visto que “cucas” é uma variação para bicho-papão (AULETE, 2004, p. 220). Segundo, ao traço histórico-geográfico: bantos remete, ainda segundo Aulete, (*idem*, p. 92) a “um dos povos de etnia negra da região Centro-Sul da África (aos quais pertenciam muitos escravos trazidos para o Brasil)”.

Esta última referência faz com a terceira estrofe coroe as outras. Nela se percebe uma síntese do poema, pois, depois de louvar a Serra pelo viés da festa, das cores e dos sons, o eu lírico adentra no campo histórico, geográfico e político. Primeiro, pela negação de instrumentos de opressão, “Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos!”, pela afirmação do símbolo da resistência e a consequente identificação com ele a partir de um componente local: “Aqui é Zumbi! / Barriga da Africa! Serra da minha terra!” Por fim, um jogo entre a vida e a morte: “Te vejo bulindo, mexendo, gozando Zumbi”/ Depois, minha serra, tu desabando, caindo, / levando nos braços Zumbi”.

A leitura que fizemos do poema pretende mostrar como ele se apresenta ao olhar da pesquisadora, em sua condição de mediadora, em sala de aula, quando da experiência do compartilhar textos com alunos de uma escola pública. Entendemos que é relevante destacar que a formação do aluno/leitor exige o redirecionamento de muitas práticas no contato com o texto literário, as quais, de um modo geral, são apenas uma sequência de atividades, mais ou menos estanques, que tendem ao fracasso.

## **ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA COM O POEMA “SERRA DA BARRIGA”**

É pertinente destacar que elaboramos alguns questionamentos, com a pretensão de dirigir o olhar para o espaço onde ocorre a concretização da leitura literária. Essa predisposição teve como finalidade solidificar objetivo geral da pesquisa, a saber: investigar a recepção da leitura vocalizada, junto a alunos do 2º ano do ensino médio, em uma escola do município de Maceió, a partir da análise e experimentação do poema “Serra da Barriga”, de Jorge de Lima (2007).

Dessa maneira, o procedimento metodológico constante não se limita apenas a um mero mecanismo para coleta de dados, mas sim a possibilidade de sistematização do processo investigativo que norteia as escolhas com vistas a uma reflexão apurada acerca das possíveis interações entre texto e leitor.

### **Recepção e *performance***

Nessa perspectiva, trazemos à luz o modo como se deu o trabalho, na sala de aula, com o poema “Serra da Barriga”. Inicialmente, o texto foi entregue aos alunos para que fizessem uma leitura individual. À medida que ela se desenvolvia, anotamos as marcas da recepção presentes nas expressões faciais e corporais. Em seguida, discutiu-se a leitura literária em sua dimensão sensorial ou corporal manifestada, sobretudo, por meio de sentidos, sonoridades e ritmos.

Dessa maneira, diante dos posicionamentos concernentes ao poema, buscamos o enfrentamento do texto e o desafio de experimentar, em voz e em movimento, aquilo que, na leitura do texto poético pode, como afirma Zumthor (2007), afetar os “ritmos sanguíneos”. Diante da linguagem peculiar do texto poético, marcado por “um discurso *difícil, tortuoso (...)* elaborado” (Chklóvski, 2013, p. 106, grifo do original) a leitura em voz alta concorre para a sua interpretação e fruição, além de proporcionar ao aluno uma visão que contemple o tema do movimento corporal como contributivo para a apreensão da palavra, considerando-se, nesse processo, o elo entre o som e o sentido.

Decidimos, assim, antes de experimentarmos a leitura em voz alta, complementar a observação corporal mediante a audição de trechos de diversos estilos musicais: A intenção foi instigar um olhar mais atento para o fato de que o corpo não fica inerte diante dos acontecimentos. Dessa maneira, ocorre uma reação também na realização da leitura silenciosa, por mínima que seja a sua manifestação. Buscamos, também, a partir do “horizonte de expectativas” dos alunos, observar de que forma deu-se o seu (des)entendimento em relação às reações do próprio corpo diante a leitura do primeiro poema<sup>4</sup>.

Quando da audição das músicas, houve diversas manifestações: alguns dançaram, falaram e riram; outros não se movimentaram. O aluno PGR apenas observou os colegas, os quais se sacudiram bastante de acordo com o ritmo musical. Posteriormente,

---

<sup>4</sup>O relato desta experiência é um recorte da experiência realizada com mais dois poemas: “Arte de amar”, de Manuel Bandeira (1970) e “Ode ao umbigo”, de Jeová Santana (2011).

quando analisamos os registros escritos, ele confessou que sua atitude, naquele momento, deveu-se ao fato de ser tímido. A impressão é que ele parecia pouco à vontade. No entanto, alguns que riram e comentaram a reação dos outros colegas, também se mostraram tímidos.

Em seguida, abrimos uma discussão sobre as primeiras impressões a partir da leitura prévia, ocasião em que nos deparamos com as mesmas manifestações em relação aos poemas das experiências anteriores. Assim, apresentaram-se os principais entraves para o não “entendimento” do poema: “*não entendi nada, professora*”; “*é muito difícil*”, são frases muito recorrentes em se tratando de poesia. Do mesmo modo, surgiram dificuldades relacionadas ao significado de algumas palavras e expressões como, por exemplo, os termos próprios do universo africano ao qual o poema se reporta, como também os concernentes à construção de sentidos diante de certas imagens, tais como “Barriga de negra-mina”, “barrigas de baraúna”, “pixains que saem secos /cobrindo /sovacos de sucupira” (Lima, 2007, p. 25).

Em seguida, projetamos *slids* com fotos da Serra da Barriga em diferentes perspectivas, assim como do rio Mundaú e da casa onde nasceu o poeta (atualmente transformada no museu denominado Casa Jorge de Lima, na cidade de União dos Palmares, em Alagoas). O intuito dessa atividade foi o de apresentar os espaços marcantes na infância do poeta. Em relação a esse aspecto, Staiger (1975) defende que a biografia<sup>5</sup> é dispensável ao poema e que a maioria dos leitores não a exige. No entanto, acreditamos que há, aqui, a necessidade de se acrescentar o maior número de informações como contributo para o que “pode aumentar o deleite que a poesia proporciona” (STAIGER, 1975, p. 47).

Essas deliberações nos pareceram pertinentes para dar um pontapé inicial nas discussões sobre as imagens poéticas presentes no poema, além de destacar os recursos estilísticos entrevistados no corpo da análise. Não é à toa que a imagem poética, de acordo com Paz, traz um significado voltado para o imaterial, algo que só pode ser alcançado por meio de uma engrenagem que “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (1975, p.120). Essa predisposição, em geral, provoca certa confusão nos alunos no tocante à apreensão dos mecanismos estéticos presentes no texto, como apontamos anteriormente.

---

<sup>5</sup> É pertinente lembrar que essa reflexão norteou o percurso da teoria e da crítica literária no século XX desde que veio à tona com o trabalho dos formalistas russos, que procuram “situar a obra no centro de suas preocupações” (Todorov, 2013, p. 14) recusando, portanto, “a abordagem psicológica, filosófica, ou sociológica que regia, então, a crítica literária russa” (Idem).

## **A participação da voz**

De modo geral, as discussões foram profícuas, haja vista o que se observou no momento da descoberta do significado de palavras como “Loanda”, “anca”, “liamba”, “peraus”, “sucupira”, “baraúna”, “tantãs”, “curros-curros”, “bumbas”, “banzos”; e de expressões como “negra-mina” e “panos-da-costa”. Percebemos uma espécie de alívio nos semblantes ou alguns balbucios que sugeriam, no primeiro instante, um breve entendimento. Foi como se, naquele momento, algo no poema começasse a fazer sentido. A maioria dos esclarecimentos foi feito por nós. Entretanto, o da expressão “panos-da-costa” deu-se por iniciativa da aluna LNQ que havia participado, no ano anterior, de uma “feira de conhecimento” na escola, cuja temática havia sido a África. Mostramos-lhes que, em muitas ocasiões, não é necessário recorrer-se ao dicionário para se entender um texto, porquanto a inferência é um dos recursos para favorecer o entendimento. No entanto, em se tratando da presença da poesia ante um público não afeito a ela, notamos a relevância de alguns esclarecimentos lexicais, por vezes, distantes do seu “horizonte de expectativa”. Afinal, a poesia é um dos recursos capazes de impedir “o automatismo da percepção”, visto que “o hábito impede-nos de ver, de sentir os objetos; é preciso deformá-los para que o nosso olhar neles se detenha” (Todorov, 2013, p. 14).

Depois da leitura silenciosa e da exposição das primeiras impressões, fiz a leitura em voz alta do poema. Essa ação não fora planejada, mas foi realizada devido à insistência deles. Em tempo, esclarecemos que aquela era apenas uma possibilidade de leitura. Na ocasião, percebemos outra recepção que acenava para certo encantamento, talvez pela elucidação de alguns aspectos do poema alinhada à presença da voz.

Propusemos, após todas essas discussões, a leitura coletiva em voz alta, ocasião em que aproveitamos para salientar as várias possibilidades de entonação que o poema pode suscitar e que poderão se apresentar repetitivamente. Assim, chegou o momento de eles experimentarem a interferência da própria voz empenhada na leitura do poema, oportunidade em que pudemos observar se havia uma maior interação e compreensão no momento da leitura vocalizada. Nesse caso, segundo Pinheiro (p. 287) “a partir da experiência de leitura é que é possível ter uma percepção mais completa ou totalizadora desse gênero literário”.

Iniciamos a leitura após termos discutidos algumas questões. Entre elas, que a leitura seria realizada coletivamente. Por isso optamos por separar os versos para serem

lidos em dupla, em trio, em grupo ou individual. Todos marcaram na cópia impressa o momento de sua participação. Diante desse procedimento, Pinheiro destaca:

Tomar consciência das peculiaridades desta linguagem, sobretudo no que se refere ao modo como, no poema, as palavras são mobilizadas. (...) Ele [o aluno] necessita da contribuição de um mediador que possa ajudá-lo na aproximação da linguagem poética. (2015, p.288)

Nessa perspectiva, advertimos para que ficassem atentos sobre o que os versos, que ouviam ou liam, provocavam neles, de que forma os compreendiam. Procurassem, portanto, marcar a leitura pautada em questões dessa natureza, a qual permitisse ao ouvinte sentir a carga de emoção que o poema suscitava nele.

Combinamos que faríamos um sinal para a primeira dupla iniciar e assim seguiu-se a leitura. Evidentemente, por ser a primeira vez, houve muitas interrupções, o que não deixou de ser um momento lúdico, pois eles pareciam se divertir bastante sempre que alguém parava. Outras vezes, riram muito por não estarem satisfeitos com o modo como se expressavam.

Esperamos que sentissem dificuldade, pois a leitura literária, em especial a da poesia, ainda mais em voz alta, não faz parte do cotidiano da maioria dos alunos da escola pública como demonstraram, de modo enfático, durante os debates. Assim, em muitos pontos, notamos a leitura feita de maneira automatizada. Muitas vezes, aproveitamos as paradas para discutir um pouco sobre isso, pois eles notavam que poderia ficar melhor.

Observamos que, à medida que liam, percebiam que determinado verso, palavra ou expressão parecia pedir outra entonação. Assim, como vocalizar as onomatopeias, por exemplo, sem enfatizá-las? A percepção deles, no que diz respeito à sonoridade de algumas palavras, está presente na expressividade que deram a algumas delas na sequência da leitura. Eles tomaram a iniciativa de repeti-las até ficarem minimamente satisfeitos. Assim, procuramos apontar alguns efeitos vocais que eles produziram a partir das leituras. Antes, porém, é relevante chamar atenção para o fato de que, conforme avançavam com as *performances*, passavam a discutir certos pormenores para que pudessem aperfeiçoá-las.

Ficamos com a impressão que, com a repetição das leituras mediante a adequação do ritmo, o poema cumpre sua missão. É um trabalho que valoriza não só a poesia encrustada no papel, mas também sua outra especificidade que é a falada, inscrita no

corpo. O ritmo que está nas palavras, por vezes encoberto, é colocado à prova pela relação corporal do poema em *performance*.

Apesar da timidez de alguns, todos fizeram a leitura em voz alta, individual e coletiva. Aqui o efeito produzido pelas palavras é análogo a uma dança. As vozes se misturam e vão, aos poucos, pela ação repetida da leitura, se adequando ao ritmo. Primeiro, a leitura em dupla do verso “Serra da Barriga!” (Lima, 2007, p. 25); três alunos deram seguimento repetindo-o com mais ênfase. A aluna ACC lê de forma mais contida os versos que se referem às serras localizadas em regiões distantes do espaço onde o poeta circulou na infância e adolescência: “As outras montanhas se cobrem de neve, /de noiva, de nuvem, de verde!” (idem, p. 25) enquanto um grupo de três alunos reforça a voz nos versos seguintes que trazem as características da Serra da Barriga: “E tu de Loanda, de panos-da-costa/ de argolas, de contas, de quilombos!”. Aqui é evidente que essa força é tirada de dentro do poema, algo latente, mas que é claramente sentido pelos alunos.

Avançamos com a narrativa dessa experiência pontuando alguns aspectos mais relevantes: ênfase nos versos “que medo danado de negro fujão!”; “Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!”; “de noite: tantãs, curros-curros/ e bumbas, batuques e baques!”; “aqui é Zumbi!”; “levando nos braços Zumbi!”. O verso “te vejo bulindo, mexendo, gozando Zumbi” (idem, p. 25) foi vocalizado em um tom mais lento. No entanto, nas sílabas tônicas das palavras no gerúndio, como se quisesse acompanhar a ação, o ritmo ficou ainda mais lento, além de ser acompanhado por gestos feitos pela aluna DN, que o marcou com as mãos no mesmo ritmo da fala. Já nos versos “e cucas: ê ê” / “e bantos: ô ô” (idem, p. 25, 26), eles estenderam, em coro, as vogais acentuadas como se fosse uma música.

É preciso ressaltar que nesse tipo de prática nem todos têm o mesmo desempenho vocal, visto que se trata de um grupo de alunos, não de artistas. Interessava-nos também refletir como a leitura performatizada poderia contribuir para uma das diversas possibilidades de interpretação que o poema suscita. No geral, o que fica é, fundamentalmente, o que permanece neles, como se pode perceber no depoimento do aluno PGR:

*Ao final foi uma experiência muito incrível, pois nos conectou mais à literatura. Foi algo que não é proporcionado na escola normalmente, já que na maioria das vezes só se dá atenção para a gramática e a literatura é*

*deixada de lado. De certa forma foi um curso que nos introduziu bastante a poesia, eu pelo menos aprendi bastante com isso pois isso despertou um interesse maior em mim, em relação à língua portuguesa.*

Assim, com essa experiência, procurou-se fazer com que o aluno perceba o texto não como um amontoado de palavras, mas sim, que por trás delas existem jogos diversos e intenções múltiplas que experimentado com sonoridades e movimentos, podem devolver ao corpo sua feitura poética. De acordo com Oliveira (2009), “[a] carne das palavras gravada na folha, como uma partitura disposta no espaço, ganha de novo movência, corporalidade.” (p.126). Há, assim, um jogo marcante nessa relação que não se encerra em si, mas que perpassa e transcende os limites do corpo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com este trabalho, procurou-se destacar alguns elementos sobre as práticas de leitura no ensino de literatura. Em uma espécie de contraponto a um trabalho muito "tarefeiro" e informativo com o texto literário, buscou-se compreender como o contato com o texto é importante para a formação do leitor.

Evidentemente não se teve aqui a pretensão de trazer uma fórmula como redenção para resolver os problemas que a educação enfrenta na atualidade, mas procurar contribuir (ou delinear brevemente uma possibilidade de trabalho) para minimizar o que está posto e parece não ser satisfatório para o trato que o texto literário vem recebendo no ensino de Língua Portuguesa e de Literatura.

No entanto, conforme Rangel (2005), “de qualquer maneira, por melhores que sejam as soluções encontradas por manuais e compêndios, a atuação do professor em sala de aula permanece decisiva” (p.160). Possivelmente esse é um dos pontos significativos para procurar formas de desenvolver atividades em consonância com o texto literário, que objetiva uma formação transformadora por estar centrado na efetiva leitura do texto.

A escola precisa ser o espaço da alegria, da comoção e da abertura à arte. Dessa maneira, atividades como esta transformam a escola em lugar aberto à reverberação dos sentidos. O que demarca a nossa profissão é, afinal, fazer com que o aluno perceba suas habilidades, e colaborar para que, através de suas releituras de mundo, acontecidas na dança do texto, torne-se participativo e atuante tanto na escola quanto na vida.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”, in: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1ª. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

JUNQUEIRA, Ivan. “Quatro faces de Jorge de Lima”, in: LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro, 2007.

MOURA, Murilo Marcondes. “A musa quebradiça”, in: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA, Eliana K. *Corpo a corpo com o texto literário*. Tese (doutorado) Campinas, SP: [s.n.], 2009.

PINHEIRO, Hélder. “Poesia, oralidade e ensino”, in: *Gêneros na linguística e na literatura: Charles Bazerman, 10 anos de incentivo à pesquisa no Brasil / Angela Paiva Dionísio; Larissa de Pinho Cavalcanti [orgs.]. - Recife: Editora Universitária UFPE e Pipa Comunicação, 2015.*

RANGEL, Egon de Oliveira. “Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor”. In: PAIVA, Aparecida et al. *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005. p.145-162.

RODRIGUES, Claufe. “Apresentação”, in: LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Edusp, 2007.

TODOROV, Tzvetan. “Apresentação”, in: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1ª. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

ZUMTHOR, Paul. “Presença da voz”, in: *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires ferreira. Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.