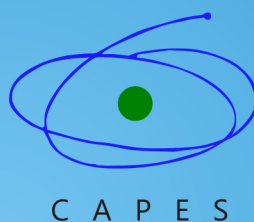


MAURO NICOLA PÓVOAS

ORGANIZADOR



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ISBN 978-85-62983-64-1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Comissão organizadora do II Encontro Sul Letras

Professores

Mauro Nicola Póvoas (coordenador-geral)
Artur Emilio Alarcon Vaz
Carlos Alexandre Baumgarten
Cláudia Mentz Martins
Mairim Linck Piva
Luciana Paiva Coronel

Alunos de pós-graduação

Ana Cristina Pinto Matias
Bruno Marques Duarte
Carolina Veloso Costa
Cibele Colares da Costa
Daniel Baz dos Santos
Diana Loureiro
Gláucia da Silva Cosme
Juliana da Silva Souza
Juliana Votto Cruz
Leandro Kerr Gimenez
Louise Farias da Silveira
Lucilene Canilha Ribeiro
Márcia Letícia Gomes
Marina Cardoso Reguffe
Mitcheia Guma Pinto
Paulo Roberto Olmedo dos Santos
Régis Garcia
Rodrigo da Rosa Pereira
Tiago Tresoldi
Tomás Mendes da Silva
Wellington Freire Machado

Comitê científico

Andréia Guerini (UFSC)
Eunice Terezinha Piazza Gai (UNISC)
Fabiane Verardi Burlamaque (UPF)
Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)
Marcia Cristina Corrêa (UFSC)
Maria Cleci Venturini (UNICENTRO)
Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)
Neiva Maria Jung (UEM)
Maria da Glória Corrêa di Fanti (PUCRS)
Rafael Vetromille de Castro (UFPel)

Promoção – Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG

Coordenador: Mauro Nicola Póvoas
Coordenador-ajudante: José Luís Giovanoni Fornos
Secretário: Cícero Vassão

Criação do logotipo Sul Letras: Júnior Dagostim
Criação do cartaz do II Encontro: Régis Garcia

Revisão dos textos dos anais: dos autores

Diagramação e editoração eletrônica:
Pluscom Editora

Editor: Marcelo França de Oliveira

Todos os direitos reservados aos autores, cedidos à Organização do evento. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito do organizador.

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

An131 Anais Eletrônicos do II Encontro Sul Letras (2013 : Rio Grande - RS)
/ Org. Mauro Nicola Póvoas – Dados eletrônicos. Rio Grande:
Pluscom, 2014.

ISBN 978-85-62983-64-1

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Linguagem e Línguas I. Póvoas,
Mauro Nicola. II. Universidade Federal do Rio Grande. Instituto de
Letras e Artes. III. Título.

CDD-801.06

PLUSCOM EDITORA
(um selo de Pluscom Comunicação Ltda)
Rua 19 de Fevereiro, 550 / 301 - Centro
96200-490 - Rio Grande - RS - Brasil
+55 53 3232.1972 - editora@pluspropaganda.com
www.casalettras.com.br

APRESENTAÇÃO

Numa promoção do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), de 25 a 27 de novembro de 2013 realizou-se, em Rio Grande/RS, o II Encontro Sul Letras, derivado da ideia inicial do coordenador da área de Letras e Linguística na CAPES, Prof. Dr. Dermeval da Hora Oliveira, que propôs que cada uma das cinco regiões brasileiras se organizassem em rede a fim de dar possibilidade de que os diferentes programas de pós-graduação dialogassem com seus pares de estados vizinhos. Na região Sul, que reúne doze programas no Rio Grande do Sul, seis em Santa Catarina e oito no Paraná, a rede começou a se articular por meio de reuniões entre os coordenadores, até que veio a iniciativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) de sediar o primeiro encontro, entre 19 e 21 de novembro de 2012. Após o encontro de São Leopoldo, o PPGL da FURG ofereceu-se para sediar o segundo, contando, para tanto, com o apoio fundamental do Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP) da CAPES; da FURG, que ofereceu a sua infraestrutura; e dos coordenadores dos diferentes programas dos três estados da região Sul, que colaboraram na organização, na composição do Comitê Científico, na coordenação das mesas de comunicação e na avaliação dos pôsteres.

Realizado no Cidec-Sul do Campus Carreiros da FURG, o evento deu visibilidade a um grande número de pesquisas, nas áreas de Literatura e Linguística, por meio de comunicações e pôsteres. Foi abordado um amplo espectro de assuntos, tais como literatura fantástica, literatura brasileira contemporânea, literatura sul-rio-grandense, linguística aplicada, análise do discurso, ensino de línguas e tradução. Já para as palestras foram convidados os professores doutores Maria Eunice Moreira (PUCRS), Carmen Lúcia Barreto Matzenauer (UCPel), Maria José Foltran (UFPR) e Heronides Maurílio de Melo Moura (UFSC), que trouxeram muito dos seus conhecimentos e das suas experiências para o público, formado por docentes e discentes de graduação e pós-graduação.

O lançamento dos *Anais Eletrônicos do II Encontro Sul Letras* permite o acesso aos muitos temas trazidos à tona naqueles três dias de intensa convivência, conversa, discussão e troca. Para facilitar a consulta, os textos estão distribuídos em ordem alfabética do primeiro nome do autor. Por fim, deve-se registrar que os Anais do segundo evento saem no mesmo mês em que a Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO), em Guarapuava/PR, prepara-se para sediar o terceiro encontro, cristalizando o aspecto itinerante da rede, característica que reforça o diálogo interdisciplinar e interinstitucional que está no cerne da iniciativa.

MAURO NICOLA PÓVOAS
Organizador do evento e dos anais
FURG, Rio Grande, outubro de 2014

SUMÁRIO

Apresentação	3	MEMÓRIA ALHEIA, “HOMEM DE CITAÇÕES” E A MANIFESTAÇÃO DA ANTIPHISYS EM VILA-MATAS, PIGLIA E COETZEE	156
O SER E O ESPAÇO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A POESIA DE ADEMIR ASSUNÇÃO, ANTONIO CICERO, MANOEL DE BARROS E OSCAR BERTHOLDO	6	Daniel Baz dos SANTOS	
Alberto Lopes de MELO		<i>LUEJI, O NASCIMENTO DE UM IMPÉRIO</i>	170
DESPERTAR O INTERESSE PELA LEITURA EM CRIANÇAS DAS SÉRIES INICIAIS: UM CONSTANTE DESAFIO	11	Débora Jael R. VARGAS	
Ana Luisa Feijó COSME		ANÁLISE LINGÜÍSTICA DAS NORMAS BRASILEIRAS DE CONTABILIDADE APÓS A CONVERGÊNCIA ÀS NORMAS INTERNACIONAIS	177
A INTERTEXTUALIDADE PROPOSTA NO DISCURSO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> : REFLEXÕES ACERCA DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E TRAUMA	17	Elias GARCIA	
Ana Luiza Nunes ALMEIDA		A VIOLÊNCIA NA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORÂNEA	191
CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIRALIDADE LINGÜÍSTICA E AS QUESTÕES IDENTITÁRIAS ...	30	Elisandra Lorenzoni LEIRIA	
Bianca Alves LEHMANN		O OLHAR DO RETORNO - RESENHA SOBRE O ROMANCE <i>TEMPO DE MIGRAR PARA O NORTE</i> DE TAYEB SALIH	203
AS PERSPECTIVAS METAFICIONAIS DO ROMANCE <i>O DOENTE MOLIERE</i> , DE RUBEM FONSECA	34	Elizabeth Suarique GUTIÉRREZ	
Bianca Cardoso BATISTA		O INCONSCIENTE SURREALISTA LATINO-AMERICANO E TRADUÇÃO COMENTADA DE ALGUNS POEMAS DE JUAN CUNHA E E.A. WESTPHALEN	208
Luana Grasiela SCHONARTH		Elys Regina ZILS	
A REPRESENTAÇÃO DA DESESPERANÇA DO <i>SONHO AMERICANO</i> EM “1933 FOI UM ANO RUIM” (1983) DE JOHN FANTE	41	CHARQUE E CACAU. UM ESTUDO SÓCIO REGIONAL DO CORONELISMO NO SUL E NORDESTE DO BRASIL	215
Bruna Arozi ABELIN		Fernanda Alliatti MASUTTI	
A escrita autobiográfica de Oswald de Andrade	46	AS CONTRIBUIÇÕES DA BIBLIOTECA ESCOLAR PARA A PROMOÇÃO DA LEITURA E DA CIDADANIA	225
Bruno Marques DUARTE		Fernanda Balestrerri FIORINI	
A DOCTRINA CRISTÃ: ELOQUÊNCIA E CLAREZA	60	:) – SORRIA VOCÊ ESTÁ NO <i>FACEBOOK</i>	236
Carina KILIAN		Gabriel STEINDORFF	
LINGÜÍSTICA EM LIBRAS: SINAIS REGIONAIS	70	O IDOSO NA MÍDIA IMPRESSA: DIALOGISMO E VALORAÇÃO	248
Carla Beatriz Medeiros KLEIN		Geni Vanderléia Moura da COSTA	
CORPO FEMININO, CORPO SAGRADO: UMA LEITURA DE “EJERCICIOS MATERIALES” DE BLANCA VARELA	73	À BASE DE CHACOALHADAS É QUE OS HUMANOS FUNCIONAM: ANÁLISE DE UM TEXTO DA SEÇÃO “POR AÍ” PUBLICADO NO JORNAL ZH	260
Carolina Velleda GASPARI		Giana GIACOMOLLI	
O ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA DE CORDEL	83	<i>TERRA GAÚCHA</i> E <i>CUORE</i> : UM CASO DE INTERTEXTUALIDADE	273
Carolina Veloso COSTA		Heloisa Sousa PINTO NETTO	
O DOCUMENTÁRIO E SUAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS: RESGATE DA MEMÓRIA E DO TRAUMA, EM <i>CHUNGUI: HORROR SIN LÁGRIMAS</i>	96	A CARACTERIZAÇÃO DA MULHER E REPRESENTAÇÃO DO SEU PAPEL SOCIAL POR MEIO DE PISTAS LINGÜÍSTICAS NO <i>JORNAL DAS SENHORAS</i>	284
Catiussa MARTIN		Itiana Daniela KROETZ	
VOZES MARGINAIS NO CIRCO DE PLÍNIO MARCOS: O POVO CONTRA OS CIGANOS	106	DA LEXICOGRÁFIA TRADICIONAL À <i>FRAMENET</i> : UM ESTUDO SOBRE O POTENCIAL DESCRITIVO DOS FRAMES SEMÂNTICOS APLICADOS À DESCRIÇÃO DO LÉXICO DO FUTEBOL EM PORTUGUÊS BRASILEIRO	297
Cristiano Araújo VANIEL		João Gabriel Marques PADILHA	
<i>SOLOMBRA</i> : UM INSTANTE ENTRE ESPELHOS	112	O SIMBOLISMO DA LUA EM <i>CRISTAIS PARTIDOS</i> , DE GILKA MACHADO	312
Daiane Araujo BULSING		Juliana de Souza da SILVA	
ENTRE O JOGO E A CENA: A HIBRIDIZAÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO	126	O IMAGÉTICO O LINGÜÍSTICO EM DIÁLOGO: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE <i>RREMENBRANÇAS DA MENINA DE RUAMORTA NUA E OUTROS LIVROS</i> , DE VALÊNCIO XAVIER	325
Daiane BALARDIN		Juliana Toazza GROSSI	
VIOLÊNCIA, SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA: A NARRATIVA DE <i>LA HORA AZUL</i>	142		
Daiane LOPES			

UM PENSADOR CIENTIFICISTA OU ROMÂNTICO? UM ESTUDO DOS ESCRITOS FILOSÓFICOS E DA OBRA FICCIONAL DE CARLOS DE KOSERITZ.....	338	O POETA POBRE E A SUA CONSTITUIÇÃO COMO UM AUTOR MARGINAL CONTEMPORÂNEO	515
Juliane Cardozo de MELLO		Ornella Erdős DAPUZZO	
O DUPLO NO CONTO “ENTRE BILLY E ANTÔNIO”, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA.....	352	A FALTA DE COESÃO TEXTUAL NARRATIVA E SEU REFLEXO NO EMPOBRECIMENTO DA EXPERIÊNCIA LEITORA.....	520
Karine BRIÃO		Pamella Tucunduva da SILVA	
OS USOS DE ARTIGOS DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM UM PROJETO DIDÁTICO DE GÊNERO: UMA PROPOSTA PARA CONSTRUÇÃO DO APRENDIZADO INTERDISCIPLINAR EM SALA DE AULA.....	358	DIÁLOGO ENTRE TEORIA E PRÁTICA: A VERSÃO DE UM “CATÁLOGO DE PÓS-GRADUAÇÃO” SOB TRÊS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO	530
Keli Rodrigues RABELLO		Paola Castro OLIVEIRA	
PROPOSTA DE AVALIAÇÃO SEMÂNTICA DE REDAÇÕES COM BASE NA TEORIA DOS BLOCOS SEMÂNTICOS.....	367	“CADA PONTO AUMENTA UM CONTO”: RELEVÂNCIA DOS RELATOS ORAIS CONTEXTUALIZADOS PARA DESENVOLVER A INTERSUBJETIVIDADE E AUTONOMIA DOS ALUNOS DE LÍNGUA MATERNA INSERIDOS EM PROJETO DE PRÁTICA SOCIAL	533
Lauro GOMES		Patrícia de Caldas RAYMUNDI	
O TEATRO E SUA COLABORAÇÃO PARA A LITERATURA RIO-GRANDINA NO SÉCULO XIX.....	381	AS CONTRIBUIÇÕES DOS <i>CADERNOS NEGROS</i> PARA A CONFIGURAÇÃO CONCEITUAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA.....	539
Leandro Kerr GIMENEZ		Rodrigo da Rosa PEREIRA	
FICÇÕES DA VIAGEM: UMA LEITURA DE CARLOTA CAULFIELDT, JUANA ROSA PITA E MARÍA ELENA BLANCO	391	RUÍNAS DE UMA ERA FÁUSTICA: POR UMA DIALÉTICA DAS IMAGENS EM <i>A CAVERNA</i>	546
Ligia DALCHIAVON		Ronan SIMIONI	
OPACIDADE DA LÍNGUA: MEMÓRIA E SILENCIAMENTOS NO JORNALISMO.	401	ESCRITA DE SI E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE PERSONAGEM IDOSO	555
Lisiane Schuster GOBATO		Sandro Martins Costa MENDES	
A PRESENÇA DO FANTÁSTICO NA OBRA <i>O CARNAVAL DOS ANIMAIS</i> , DE MOACYR SCLiar.....	415	A FORMAÇÃO DA LITERATURA EM PELOTAS.....	563
Louise Farias da SILVEIRA		Simone Xavier MOREIRA	
UM MERGULHO NO IMAGINÁRIO DE <i>SATOLEP</i> , DE VITOR RAMIL	424	“QUARTO ESCURO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, SOB A PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO.....	582
Luciana P. URBIM		Suellen Rodrigues RUBIRA	
<i>BRANCA DE NEVE E O CAÇADOR</i> : VAIDADE E BELEZA EM PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA.....	437	APRESENÇA DE PERSONAGENS MARGINAIS NOS CONTOS DE ARNALDO CAMPOS.....	589
Luciele Gonçalves da SILVA		Thiago Marques SCHMIDT	
APOÉTICO DO CONTO SEGUNDO TRÊS AUTORES ARGENTINOS: CORTÁZAR, GIARDINELLI E PIGLIA.....	448	HORIZONTES MARGINAIS DA LITERATURA BRASILEIRA: DA GERAÇÃO 70 AOS TALENTOS DA ESCRITA PERIFÉRICA.....	595
Luis Roberto de SOUZA JÚNIOR		Tiago PELLIZZARO	
A RELAÇÃO DOS PROFESSORES DE Ls COM A I/MATERIALIDADE CULTURAL	452	FANTASMA, O QUE É: ASSOMBRAÇÃO OU REALIDADE?.....	605
Luiza Machado da SILVA		Tomás Mendes da SILVA	
O ENTRECRUZAMENTO DE LITERATURA E HISTÓRIA EM DE RIOS VELHOS E GUERRILHEIROS: O LIVRO DOS GUERRILHEIROS, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA.....	461	ANÁLISE ARGUMENTATIVA COMPARATIVA ENTRE FÁBULAS DE LA FONTAINE E SUA RELEITURA POR MONTEIRO LOBATO	614
Marcelo de Andrade DUARTE		Vagner Antonio Solano GUIMARÃES	
PRÉ-PROJETO DE TESE: “A LEITURA SOCIAL EM BRONZE: UM ESTUDO SÓCIO-REGIONAL DAS OBRAS DE BRUNO SEGALLA”.....	473	A PARODIZAÇÃO DO MITO DE DOM SEBASTIÃO ATRAVÉS DO EROTISMO EM <i>O CONQUISTADOR</i> , DE ALMEIDA FARIA.....	626
Mariana DUARTE		Vanessa ZUCCHI	
A MULTICPLICIDADE SONORA EM <i>AVALOVARA</i> , DE OSMAN LINS.....	482	O MOSAICO DE HERMES: RESSIGNIFICAÇÃO EM <i>A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA</i> , DE OSMAN LINS.....	634
Martha Costa Guterres PAZ		Wellington Freire MACHADO	
O EU MÚLTIPLO NA ESCRITA ÍNTIMA DE FLORBELA ESPANCA.....	494	O ANDARILHO COMO IMAGEM ARQUETÍPICA DO MOVIMENTO EM MANOEL DE BARROS.....	650
Michelle Vasconcelos Oliveira do NASCIMENTO		Yanna Karlla H. G. CUNHA	
O FAZER LITERÁRIO DE MIA COUTO.....	505		
Neiva Kampff GARCIA			



O SER E O ESPAÇO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A POESIA DE ADEMIR ASSUNÇÃO, ANTONIO CICERO, MANOEL DE BARROS E OSCAR BERTHOLDO

ALBERTO LOPES DE MELO
FURG

Este trabalho objetiva divulgar o projeto de tese desenvolvido como parte do curso de Doutorado em História da Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da FURG com o apoio da CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer. O projeto consiste no estudo da obra dos poetas brasileiros Ademir Assunção, Antônio Cicero, Manoel de Barros e Oscar Bertholdo, tomando como perspectiva de análise a construção imagética do espaço nos poemas. Ao analisar as diferentes formas de construção imagética do espaço nos poemas que compõem o corpus, intenta-se evidenciar que a representação do espaço é elemento-chave na composição dos poemas analisados, bem como na lírica brasileira contemporânea, da qual são uma amostra relevante.

Sua apresentação no evento *II Encontro Sul Letras* deu-se em formato de pôster acadêmico e, nesta medida, o texto que segue constitui uma descrição sucinta dos elementos que compõem o referido Projeto de Tese de Doutorado *O ser e o espaço na poesia brasileira contemporânea: a poesia de Ademir Assunção, Antonio Cicero, Manoel de Barros e Oscar Bertholdo*.

O projeto nasceu desejo de prosseguir estudando a poesia e foi delineado a partir do contado com ela, em especial com aquela presente nas principais antologias da década de 1990, como *Esses Poetas: uma antologia dos anos 90*, de Heloísa Buarque de Hollanda, e *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*, de Cláudio Daniel e Frederico Barbosa.

O poema de abertura desta última, escrito pelo poeta Ademir Assunção e intitulado *Os leões estão brincando no jardim*, apresenta a construção imagética da espacialidade como um aspecto fundamental de sua composição e essa *característica foi o mote inicial da proposta que apresento em meu projeto de tese.

Ao verificar a grande recorrência desse processo de construção imagética em outros poetas contemporâneos, percebi que tinha em mãos um tema relevante para o desenvolvimento

de um projeto de Doutorado: a construção imagética do espaço na lírica, considerada um elemento-chave para a leitura da poesia brasileira contemporânea.

O tema foi então elaborado com a perspectiva de estar adequado às características do programa de pós-graduação na área de História da Literatura, conforme demonstra o item **Área temática**: “Inserido nos estudos de História da Literatura, linha de pesquisa *Literatura, História e Memória Literária*, o projeto propõe o estudo da obra dos poetas Ademir Assunção, Antônio Cicero, Manoel de Barros e Oscar Bertholdo. A análise proposta dos poemas desses autores tem como foco a dimensão do *espaço*, aqui entendido enquanto elemento que permite uma leitura produtiva de suas obras, considerando-as a partir de sua abertura ao mundo. Esse enfoque comum dado às produções de poetas de produção diversa é também uma possibilidade de olhar em conjunto sobre o estado da atual lírica brasileira”.

O trajeto que levou ao desenvolvimento desse eixo temático explica a fusão que efetuei entre dois itens do Projeto de Tese: seus **Antecedentes** e sua **Justificativa**. Essa junção foi efetuada porque considero seus Antecedentes como uma importante justificativa de sua validade, pois trabalho que proponho não consiste na aplicação de uma teoria ou procedimento em determinado conjunto de poemas, e sim no estudo de um fenômeno constatado no próprio contato com a poesia, na sua leitura, no processo apresentado como os antecedentes do projeto de tese.

O item **Antecedentes e Justificativa** explica ainda o processo de recorte do *corpus*. Como afirmei antes, constatei uma grande recorrência da construção imagética do espaço presente como elemento fundamental na construção de poemas de diversos poetas contemporâneos. Isso fez com que um número muito grande de poetas pudesse constituir o objeto de estudo do projeto.

A escolha dos quatro nomes presentes no título do projeto foi efetuada em conjunto com o professor Antônio Mousquer, seu orientador, e, além de obedecer à minha afeição pelas obras dos poetas, elemento também indispensável ao seu estudo, objetivou atender ao intuito de:

- explorar obras de poetas com características diversas, mas que apresentassem em comum elemento que constitui o tema do projeto: a presença marcante da espacialidade;
- abordar poetas de produção recente e contemporâneos, para alcançar a percepção do fenômeno estudado em uma visão sincrônica. É onde se inserem os nomes de Ademir Assunção e Antônio Cícero;
- abarcar também uma perspectiva anacrônica, enfocando poetas com obras extensas e de extrema relevância, que permitam a visão do fenômeno estudado em um horizonte temporal mais amplo. Daí a presença dos poetas Manoel de Barros – que ainda está produzindo poesia – e Oscar Bertholdo, falecido em 1991.

Esses dois últimos ainda constituem no projeto um contraponto aos dois primeiros poetas:

enquanto em Assunção e Cícero os espaços urbanos apresentam-se construídos principalmente através imagens da urbanidade, em Manoel de Barros e Oscar Bertholdo, é o universo interiorano que prevalece.

Estabelecidos o tema e o *corpus* do projeto, passou-se à busca de um aporte teórico capaz de propiciar uma leitura interessante das diferentes formas como a espacialidade configura-se nas obras dos poetas. O caminho que pareceu-nos mais produtivo foi o da fenomenologia hermenêutica, justamente por propor a observação do fenômeno poético enquanto prisma de análise.

Neste caminho, busca-se apoio em matrizes da fenomenologia, como Husserl e Merleau-Ponty e ainda na renomada obra de Bachelard “A poética do espaço”, e adota-se como aporte teórico fundamental as recentes pesquisas do intelectual francês Michel Collot.

As propostas de abordagem de Michel Collot, expostas em obras como **A poesia moderna e a estrutura do horizonte** (1989), possibilitam uma leitura do fenômeno que se pretende estudar coerente com sua própria natureza. Collot percebe nos horizontes construídos nos poemas uma abertura do sujeito e da própria lírica ao mundo e um traço da própria constituição desse sujeito. Isso explica o título do projeto, **O ser e o espaço na poesia brasileira contemporânea**, e atende ao enfoque proposto na temática estabelecida: pressupõe-se que a construção imagética do espaço na lírica seja um fenômeno que expresse, em alternativa ao chamado *antilirismo*, uma abertura da poesia ao mundo.

Tendo-se constituído o aporte teórico **inicial** do projeto, efetuou-se o desdobramento de seu núcleo temático em cinco objetivos, apresentados no item homônimo do projeto. São eles:

- a) Analisar as diferentes formas de construção imagética do espaço nos poemas que compõem o *corpus*;
- b) Evidenciar que a representação do espaço é elemento-chave na composição dos poemas analisados;
- c) Estabelecer relações entre a representação do espaço e a construção do sujeito através da linguagem nos poemas;
- d) Identificar procedimentos comuns aos poetas do *corpus* no que se refere às formas como se dá a construção imagética do espaço em seus poemas, buscando uma leitura conjunta de suas obras;
- e) Examinar como as obras de Ademir Assunção, Antônio Cícero, Manoel de Barros e Oscar Bertholdo relacionam-se com a tradição literária brasileira no que diz respeito à relação entre espaço e sujeito na criação lírica.

Para direcionar a execução da pesquisa pautada nesses objetivos, foram formuladas **Questões norteadoras** que correspondem a cada um deles:

- a) De que forma configuram-se as construções imagéticas do espaço nas obras de Ademir

Assunção, Antônio Cicero, Manoel de Barros e Oscar Bertholdo?

- b) Qual a importância do espaço na composição da lírica desses poetas?
- c) Como se dá a relação entre ser e espaço nos poemas?
- d) Em que medida é possível relacionar as poéticas desses diferentes autores ao enfocar a representação do espaço em seus poemas?
- e) No que diz respeito à relação entre espaço e sujeito na criação lírica, que lugar ocupam os poetas que compõem o *corpus* deste estudo no sistema literário da poesia brasileira?

A **Metodologia** do projeto reflete e explica a ordenação exposta no item seguinte do mesmo, seu **Sumário provável**, transcrito a seguir:

- 1 Introdução
- 2 Ser, espaço e linguagem: o olhar da fenomenologia
- 3 A imagética do espaço nos poetas
 - 3.1 Ademir Assunção
 - 3.2 Antonio Cicero
 - 3.3 Manoel de Barros
 - 3.4 Oscar Bertholdo
- 4 O ser e o espaço na poesia brasileira contemporânea
 - 4.1 Um olhar em conjunto: confluências
 - 4.2 Os poetas e a tradição: um percurso
- 5 Considerações finais
- 6 Bibliografia

Pretende-se paralelamente ao estudo teórico das obras de Michel Collot, que culminará na construção do capítulo que se segue à **introdução** da tese a ser redigida, intitulado **Ser, espaço e linguagem: o olhar da fenomenologia**, efetuar a leitura e análise das obras dos quatro poetas. Essa análise das obras poéticas do *corpus* fornecerá material para a escritura do capítulo 3 da tese, **A imagética do espaço nos poetas**, que apresentará um subcapítulo dedicado a cada um dos quatro poetas estudados.

Posteriormente, intenta-se efetuar uma análise em conjunto das obras dos poetas e ainda contextualizá-los na história literária brasileira. A realização desses objetivos constituirá o capítulo 4 da tese, homônimo ao seu título, **O ser e o espaço na poesia brasileira contemporânea**. Este capítulo será então dividido em dois subcapítulos, que correspondem aos objetivos citados: **Um olhar em conjunto: confluências**, que apresentará as relações percebidas no estudo conjunto das obras dos poetas e **Os poetas e a tradição: um percurso**, que irá expor as relações de suas obras com a tradição literária brasileira. A este capítulo seguir-se-ão as considerações finais e as referências à bibliografia que for utilizada na pesquisa.

O item **cronograma de execução** divide as etapas descritas em um período de três anos e meio. Planejo concluir a tese e defendê-la no primeiro semestre de 2016. Por fim, apresentam-se no projeto as referências às obras que utilizei ou citei em sua escritura.

Como resultados parciais do desenvolvimento da pesquisa, além deste trabalho, o projeto foi divulgado em forma de comunicação oral na *12ª Mostra da Produção Universitária* da FURG. Além disso, o estudo inicial das obras dos poetas originou a produção do trabalho *A geografia do ser em Escritos em verbal de ave, de Manoel de Barros*, apresentado no *X Seminário Internacional de História da Literatura* da PUCRS.

Referências bibliográficas¹

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *A filosofia do não; A poética do espaço; O novo espírito científico*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354. (Os pensadores).

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989

_____. *L'Horizon de Reverdy*. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1981.

_____. *L'Horizon fabuleux I* (XIX siècle) et II (XX siècle). Paris: José Corti, 1988.

_____. O outro no mesmo. Rio de Janeiro. *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 8, n. 1, p. 29-38, jan. - jun. 2006.

_____. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, p. 165-177, 2004.

_____. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

¹ As obras dos poetas, que serão estudadas em sua totalidade, foram omitidas aqui.



DESPERTAR O INTERESSE PELA LEITURA EM CRIANÇAS DAS SÉRIES INICIAIS: UM CONSTANTE DESAFIO

ANA LUISA FEIJÓ COSME
FURG

INTRODUÇÃO:

O presente projeto tem por objetivo despertar nos alunos de séries iniciais o interesse pela leitura e trabalhar a criatividade dos mesmos, para dessa forma, desenvolver a expressão oral e escrita das crianças e aguçar o hábito de leitura. O foco do projeto é a contação de histórias por parte da acadêmica de Letras integrante do mesmo e, a partir da contação de histórias que é feita através de recursos que chamam a atenção das crianças, as mesmas interpretam e criam releituras de tais histórias para assim trabalharem a sua criatividade criando dessa forma novos leitores que tenham o costume de frequentar a biblioteca e criar suas próprias histórias.

O PROJETO

É sabido que as crianças possuem uma grande criatividade, porém tal criatividade nem sempre é evidenciada no momento em que o professor da turma solicita que os mesmos criem uma história. Sendo assim, a foco é que através da leitura proposta pela acadêmica os alunos despertem o seu interesse pelo ato de ler e pela produção de novos textos.

Sabe-se dos obstáculos encontrados pelos professores de Língua Portuguesa e Literatura ao trabalhar com narrativas, poesias, e outros gêneros textuais em sala de aula. Portanto, a proposta do projeto é trabalhar a leitura, a escrita e a oralidade dos alunos, para desenvolvê-los como um todo e assim despertar a criatividade, criticidade e o interesse pela leitura e escrita, criando um ambiente agradável onde as crianças se sintam a vontade para criar suas histórias e expressar sua opinião através da oralidade e da escrita.

Através das leituras teóricas realizadas, o objetivo do projeto é despertar o gosto pela leitura nos alunos de séries iniciais para que estes se tornem, em um futuro próximo, leitores efetivos e também desenvolvam com maior facilidade sua capacidade de expressão.

REFERENCIAL TEÓRICO:

Com base no que afirma Zilberman (1991), é delegada à escola a função de despertar na criança o gosto pela leitura, e isso tem se tornado cada vez mais complexo visto que os muitos professores utilizam textos literários como o mero pretexto para o ensino e trabalho com língua portuguesa, esquecendo-se das riquezas que o mesmo carrega.

Utilizando a leitura apenas para o trabalho com a gramática, o professor acaba por fazer com que o aluno compreenda que o texto não tem sentido, pois muitas vezes é trabalhado de forma descontextualizada. Como afirma Marisa Lajolo: “Ou o texto dá sentido ao mundo, ou ele não tem sentido nenhum. E o mesmo se pode dizer das nossas aulas.” (LAJOLO, 1982, p.15). Lajolo nos alerta para o fato de que propostas e discussões arbitrárias para o uso do texto literário em sala de aula, principalmente com a trabalho com as crianças dos anos iniciais, muitas vezes, acabam por resultar em experiências desastrosas, já que as atividades não possibilitam uma real interação entre o leitor e o texto, fazendo com o mesmo não tenha sentido para o aluno e esse acabe perdendo ou não despertando o prazer na leitura.

Considerando, portanto, que a escola dificilmente estimula o exercício da leitura, a não ser quando utilizado para tarefas de ordem pragmática, é difícil aceitar que a escola seja um veículo para manifestação pessoal do aluno, que colabora com a sua auto-firmação, já que é o exercício da leitura do texto literário que possibilita ao aluno que ele se desenvolva tanto na escrita quanto na oralidade. Se o professor conferir, de fato, sentido à leitura de literatura, fazendo com que seus educandos tenham maior segurança em suas experiências como leitores, com toda a certeza teremos crianças que além de possuírem um maior domínio da fala e da escrita, também terão um pensamento crítico mais desenvolvido.

Embora a escola seja o maior possível incentivador da leitura para as crianças, despertar o gosto pela leitura em alunos do ensino básico não é tarefa apenas dela, como explica Regina Zilberman no seu livro *A leitura e o ensino de literatura*, o país vem desdobrando esforços com o intuito de difundir o interesse pela leitura e literatura para assim sair de uma situação de atraso cultural:

“O exercício dessa função [...] é delegado à escola, cuja competência precisa tornar-se mais abrangente, ultrapassando a tarefa usual de transmissão de um saber socialmente reconhecido e herdado do passado. Eis porque se amalgamam os problemas relativos à educação, introdução à leitura, com sua consequente valorização, e ensino da literatura, concentrando-se todos na escola, local de formação do público leitor” (ZILBERMAN, 1991, p.16).

Sendo assim, fazer com que as crianças se tornem leitores que realmente reflitam

acerca do que foi lido e saibam discutir tais leituras não é tarefa apenas da escola, mas também das famílias e da sociedade como um todo. Entretanto, embora saibamos que se trata de uma responsabilidade da sociedade no geral, é no professor que recai a culpa toda vez que um aluno diz não gostar de leitura e de literatura.

OBJETIVO:

Como foi visto, é de extrema importância que logo nos anos iniciais do ensino básico o aluno seja estimulado para o exercício prazeroso da leitura. Entretanto, sabe-se que muitas vezes, por mais que o professor se esforce para elaborar atividades que trabalhem a leitura de literatura, na maioria das vezes essa leitura, por ser obrigatória, acaba por se tornar enfadonha e desagradável para as crianças.

Sendo assim, o projeto tem como objetivo proporcionar aos alunos dos anos iniciais do Ensino Fundamental um contato prazeroso com a leitura, despertando nos mesmos o interesse pela leitura e pela produção de textos, trabalhando a expressão oral e escrita dos alunos, possibilitando assim à acadêmica de Letras o contato com a literatura infantil e juvenil na realidade escolar.

Além de “criar” novos leitores, o objetivo do projeto é fazer com que as crianças, desde de seu primeiro contato com a escola, desenvolvam um olhar crítico acerca do que é lido, elegendo suas leituras preferidas, desenvolvendo a habilidade de recontar histórias a partir de suas leituras e também desenvolver a sua criatividade possibilitando ao aluno a criação não só de outras histórias como também releituras das histórias lidas, fazendo com que a criança expresse-se tanto na oralidade como na escrita, apresentando suas preferências e sua capacidade de criação.

METODOLOGIA:

As atividades são elaboradas, e aplicadas pela acadêmica e se articula através de encontros semanais com a duração de 4 horas na escola e de 4 horas de preparação e orientação com a orientadora do projeto.

Durante o período de encontro, a acadêmica propõe atividades de leitura e escrita, envolvendo contação de histórias com recursos didáticos, como fantoches, painéis, ilustrações, fantasias, entre outros. Além disso, os alunos também assistem a vídeos e filmes para trabalhar a intertextualidade entre a história lida e a assistida, fazendo comparações e percebendo as várias maneiras de se contar uma mesma história.

A partir das histórias contadas, os alunos criam releituras das histórias apresentadas, confeccionando ainda ilustrações e fantoches dos personagens das suas histórias para a dramatização das mesmas para os colegas.

Para a seleção dos textos, é levado em conta o interesse temático e o estágio de leitura que geralmente apresenta a maioria dos alunos da faixa etária e dos níveis de escolaridade das crianças que fazem parte do projeto.

Além das atividades relatadas, os alunos também têm a oportunidade de escolher um livro e realizar a leitura. Após essa leitura, as crianças contam a história lida para os seus colegas, dizendo o que acharam delas, qual a parte que mais gostaram e o que mudariam.

Tal atividade faz com que a criança perceba que tal expressão é natural e que não é preciso reprimir suas opiniões, elas podem e devem ser compartilhadas com o grupo. Através do incentivo criado diante dessas atividades, as crianças acabam por, com o passar do tempo, falar naturalmente até mesmo sobre a história apresentada pelos colegas, demonstrando como a expressão oral e o pensamento crítico da mesma está se desenvolvendo.

RESULTADOS

O projeto ainda está em andamento, mas ao observar as produções das crianças já é possível perceber que as mesmas estão se interessando cada vez mais pela leitura e pela produção de histórias, expressando-se de forma criativa tanto na oralidade quanto na escrita, contribuindo assim para o despertar do gosto pela leitura e pelo seu desempenho como leitor.

Durantes o período de encontro com as crianças é possível perceber que as leituras livres estão sendo realizadas cada vez com maior frequência, os alunos se apropriam dos livros literários assim que os mesmos são oferecidos, solicitando também o empréstimo semanal.

Além de estimular a leitura, fica claro que as atividades oferecidas no projeto também estão trabalhando com a auto-estima e o comportamento dos alunos nos trabalhos individuais e coletivos, fazendo com que as crianças aprendam a respeitar o olhar do outro.

Aos poucos, os participantes do projeto vão demonstrando como estão se interessando pela leitura, e como aspectos como a cooperação, a competição de forma saudável e as brincadeiras também estão sendo desenvolvidos durante as atividades.

As produções realizadas pelas crianças também comprovam o êxito que o projeto vem tendo, já que estas são cada vez mais criativas e encantadoras. Além das produções escritas e das ilustrações e fantoches confeccionados, os alunos também vêm demonstrando um grande desenvolvimento na oralidade, já que no início do projeto poucos dos integrantes do mesmo conseguiam se expressar diante do grupo e agora todos se demonstram interessados em falar

aos colegas sobre as leituras feitas e também opinar sobre as atividades realizadas.

CONCLUSÃO

A partir do exposto nesse trabalho, conclui-se que o projeto “Oficina de contação: a formação de leitores” vem sendo realmente produtivo, não só para as crianças integrantes do projeto como também para a ministrante das atividades, já que esse contato com a realidade escolar é enriquecedor para um aluno de licenciatura.

Além disso, ao perceber que as crianças estão se desenvolvendo melhor na escrita e na oralidade, percebe-se o quanto as atividades e o estímulo à leitura feitos nos encontros do projeto estão colaborando para o progresso do aluno em sala de aula, pois tendo um maior domínio da leitura e da escrita, os alunos conseguem compreender melhor os conteúdos trabalhados durante as aulas, além de se expressarem com maior criatividade e originalidade nas aulas de Língua Portuguesa.

Fica claro portanto, que o trabalho com o texto literário não pode resumir-se ao ensino de gramática, o professor precisa compreender que o texto em si já possui o seu sentido, a sua importância, entender que a literatura não precisa estar sempre interligada com o ensino dessa gramática. Ler também é exercitar e aprender mais sobre a Língua Portuguesa, ao ler o aluno desenvolve o seu raciocínio e amplia o seu vocabulário. Portanto, é preciso que se entenda que o trabalho com o texto literário possui a sua própria finalidade, não sendo dependente sempre de algum conteúdo gramatical.

A leitura de textos literários tem por finalidade emocionar e divertir, ela propicia a aquisição de um mundo imaginário gratuito, como um jogo lúdico. A leitura de textos literários permite que o aluno trabalhe não só a sua criatividade e também o olhar crítico ou lúdico sobre a realidade, mas também permite que as crianças trabalhe e experimente novos e conhecidos sentimentos.

REFERÊNCIAS

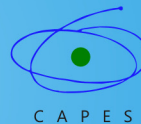
AGUIAR, Vera T. (Coord.). **Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores**. Belo Horizonte: Formato, 2001.

LAJOLO, Marisa. **Usos e abusos da literatura na escola**. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

RESENDE, Vânia Maria. **Literatura infantil e Juvenil: vivências de leitura e expressão**



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

criadora. São paulo: Saraiva, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

A INTERTEXTUALIDADE PROPOSTA NO DISCURSO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE *DIÁRIO DA QUEDA*: REFLEXÕES ACERCA DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E TRAUMA

ANA LUIZA NUNES ALMEIDA
UFPel

O texto literário apresenta-se revestido de perspectivas ideológicas, tomando como empréstimo conceitos históricos para dar suporte às histórias narradas. Do mesmo modo, a historiografia se vale do discurso ficcional para expor acontecimentos históricos – muitos deles traumáticos – afim de amenizar e, ao mesmo tempo, rememorar o tempo passado. Sob este enfoque, tanto a literatura de testemunho ou de resgate – relatada por alguém que não viveu o fato referido – possibilitam o entrecruzamento entre literatura e história na construção de suas narrativas.

A literatura, através da memória, propõe uma intertextualidade consigo e com outras áreas do conhecimento, utilizando práticas intertextuais – referências, alusões, citações, etc. – e buscando outros discursos para construir a sua narrativa. Neste sentido “não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não tenha evocado alguma outra e, neste sentido, todas as obras são hipertextuais.” (GENETTE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 48)

De acordo com Barthes (*apud* SAMOYAUULT, 2008), na literatura tudo existe e esta definição pode ser aplicada quando a memória é utilizada na construção do texto literário, visto que o escritor, no momento da criação, apoia-se nas influências e rememorações precedentes para desenvolver o tema pretendido. Desta forma, o estudo comparado entre os discursos histórico e literário é relevante, pois reitera a articulação que as duas disciplinas sugerem; além de permitir a reflexão acerca da memória individual e coletiva.

Entendendo a literatura como um “mosaico de citações”, a utilização da memória nos discursos histórico-literários é, pois, uma forma de representar o passado histórico e de resgatar culturas, fatos e, até mesmo, traumas. O discurso memorialístico, pode, entretanto, ser concebido sob a forma de relato dos acontecimentos passados ou através do seus apagamentos. Neste caso, portanto, a memória reporta à experiências traumáticas, as quais são difíceis de ser transpostas à narrativa.

A dificuldade de expressão evidencia o trauma provocado em determinada situação e, assim sendo, “lembrar de tudo, recordar de todos, rememorar cada instante, ao contrário do que pode parecer, se caracterizaria como uma maldição – o dom aparente que cerca os desejos e que na realidade sucumbe àquilo que deveria combater.” (OURIQUE, 2011, p. 175)

A obra literária, quando há o apagamento da memória, apropria-se deste recurso – o “não-dito” ou a negação – para organizar uma narrativa, a qual desenvolve uma análise acerca do passado narrado e o trauma que causou. Sob esta perspectiva, articula-se com a história, afim de não apenas repercutir os fatos, mas, também, refletir sobre eles e buscar interpretações diversas que sustentem a história construída. A memória histórica – individual ou coletiva – agrega ao discurso os princípios ideológicos de quem o elabora e, por conseguinte, expressa um determinado ponto de vista do fato narrado.

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para demonstrar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD *apud* OURIQUE, 2011, p. 177-78)

A proposta deste trabalho é, portanto, analisar as diferentes configurações de memória a partir do romance *Diário da Queda*, de Michel Laub. Na narrativa são apresentadas três gerações de uma família judia e a forma como cada personagem interpreta a memória de sua cultura e, como resultado desta reflexão, constrói a sua identidade subjetiva, enfrentando os traumas experienciados. O avô, sobrevivente de Auschwitz, apaga o passado traumático e busca, através de anotações, construir um mundo idealizado, no qual seja possível sobreviver sem rememorar o horror ao qual foi submetido. O pai, a partir da negação do progenitor de narrar a sua experiência, busca outras fontes para reavivar a memória coletiva, objetivando, pois, que esta não caia no esquecimento. O filho, por sua vez, ignora os traumas de seus antecedentes e procura construir a sua memória; porém, através da resistência que impõe em agregar-se à sua cultura, faz uma reiteração da mesma, adotando características que o relacionam ao meio social em que está inserido.

A intertextualidade presente no romance se dá através do entrecruzamento que os diários das personagens apresentam, visto que em todos há a presença de fatos históricos similares; através da articulação da literatura e da história; e, também, na integração de outros textos

– *É Isto um Homem?*, de Primo Levi – afim de ratificar o trauma maior, experienciado pela coletividade, causando traumas secundários, os quais determinaram a construção da identidade das personagens narradas.

Propõe-se, no entanto, a reflexão que a literatura propicia em relação dos acontecimentos históricos narrados, através da revisão e reescrita da memória e do entendimento do trauma evidenciado que os textos analisados proporcionam, a partir “de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo peculiar a cada um.” (NITRINI, 2010, p. 146)

AS DIFERENTES MEMÓRIAS EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

O livro *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub, apresenta uma narrativa memorialística, a qual é ativada através de experiências traumáticas que fizeram parte das histórias de suas personagens principais. Apresenta, pois, três gerações de uma família judia, sob a perspectiva de seu membro mais jovem, o qual propõe uma reflexão sobre identidade, memória e trauma. Neste contexto, o narrador relata algumas coisas que sabe sobre o avô, o pai e sobre si mesmo, encadeando as histórias a partir de suas lembranças e o que lhe foi contado, além de expor o seu ponto de vista acerca dos fatos que aconteceram nesta família.

Na narrativa encontramos três personagens, as quais utilizam os seus diários de formas bem distintas. As personagens relatam o que recordam dos acontecimentos que marcaram as suas histórias e de seus antecedentes, registrando as suas vivências e os seus sentimentos sobre fatos históricos e intimistas que permearam as suas vidas.

O avô desenvolveu “uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar” (LAUB, 2011, p. 24) e nele registrou a sua história de uma forma extremamente otimista, distinta da sua experiência nos campos de concentração. Para o narrador, os motivos que fizeram o seu avô não citar Auschwitz, é reflexo da incomunicabilidade do trauma vivido; e a criação dos verbetes em seus cadernos aponta para a necessidade de criar um mundo idealizado. O diário do pai foi feito devido ao diagnóstico de Alzheimer, o qual o fez criar um registro de tudo que aconteceu em sua vida até aquele momento, auxiliando-o, então, no exercício da memória. Já o diário do filho é o próprio romance, o qual expõe a sua história desde os treze anos, no episódio da queda de João, em seu aniversário.

Podemos considerar os registros criados pelo avô e pelo neto como diários, pois apresentam um discurso subjetivo e contêm situações que foram vividas pelos seus protagonistas. Entretanto, não foram escritos simultaneamente aos fatos narrados e, desta forma, assemelham-

se às memórias. Nos cadernos do avô há uma tentativa de explicar tudo que o cerca, mesmo que de forma inversa à verdadeira, e, provavelmente, estes apontamentos foram criados em um momento posterior à vivência do personagem, assim como percebe o narrador:

Não sei quando meu avô começou a escrever os cadernos, mas o mais provável é que tenha sido décadas depois dos eventos que narra, na época em que o principal projeto de sua vida passou a ser ficar trancado no escritório inventando aqueles verbetes. Isso porque o texto não muda muito à medida que a leitura avança, como se tivesse sido elaborado num único impulso [...]. (LAUB, 2011, p. 31)

Esta discrepância entre o momento vivido e o momento da escrita é mais visível no diário do neto, pois o narrador evidencia que esta é uma narrativa sobre a sua vida, desde o acidente com João aos treze anos, até a descoberta da gravidez da sua terceira esposa. A forma como o narrador constrói o texto também diverge de um diário, visto que ele traz experiências e vivências que não são dele, e sim de seus antepassados.

De certa forma, os diários do avô e do neto são semelhantes, pois as memórias contidas neles fazem-nos perceber uma negação da identidade e da própria história das personagens. Ambas tentam se afastar daquilo que viveram e presenciaram ao longo de suas vidas e traduzem esta negação na forma em que escrevem. Em oposição a isto, as memórias do pai tentam resgatar os acontecimentos traumáticos que marcaram o povo judeu e, também, buscam uma aproximação entre pai e filho, os quais são distantes na convivência, mas próximos na forma de escrever.

Não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô. Não só porque ambos resolveram passar seus últimos anos entregues ao mesmo tipo de projeto, e seria ridículo argumentar que isso aconteceu por acaso, mas porque em pontos muito específicos os registros dos dois são opostos. (LAUB, 2011, p. 132)

As anotações do avô são caracterizadas por uma visão positiva e idealizada, a qual nega o passado experienciado e, portanto, justificam-se pelo trauma vivido durante os anos que esteve em Auschwitz, pois, como observa Walter Benjamin em *O Narrador*, “no final da guerra, os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (BENJAMIN, 1986, p. 198). Entretanto, mesmo não falando diretamente sobre a sua experiência nos campos de concentração, podemos notá-la em seus verbetes, visto que muitos remetem à sua vida na Alemanha. Quem estava fora de Auschwitz não tinha a dimensão do que acontecia lá e, certamente, as informações que eram transmitidas para além dos muros, não condiziam à realidade, assim como os apontamentos da personagem.

Em um de seus verbetes o avô fala sobre a pensão em que se hospedou ao chegar em Porto Alegre em 1945:

Sesefredo – pensão no centro de Porto Alegre que é um estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite [...] O hóspede da Sesefredo que está doente é muito bem tratado graças à gentileza de seus proprietários sempre manifestada em modos compreensivos e cordiais, em alemão e com cuidados os mais rigorosos de higiene durante o período em que por necessidade de saúde e repouso ele não deve ser perturbado quando está sozinho no quarto. (LAUB, 2011, p. 78-9)

É evidente que as características descritas pelo avô sobre a pensão não condizem com a realidade do estabelecimento, já que ao chegar ao Brasil, ele era pobre, não tinha familiares no país e não falava português. Na inversão destas características, é possível relacionar a pensão com o campo de concentração, pois em nenhum deles havia gentileza, cordialidade e compreensão. Desta forma, é plausível concluir que a negação que a personagem estabelece com o seu passado pode ser uma forma de renegar o trauma que viveu e, também, um recurso utilizado para não relacionar as dificuldades do presente com a sua experiência em Auschwitz.

Os cadernos do avô são marcados pela dificuldade de expressão, já que os fatos narrados foram distorcidos. Nota-se, portanto, que a característica principal de seu diário está no “não-dito”, pois, ao omitir a verdade, a personagem nega a sua história e exclui Auschwitz de seu passado. Ficamos, então, com a impressão de que existem intertextos subentendidos nas entrelinhas, os quais podem ser decifrados a partir da transformação daquilo que é dito pelo que deveria ser dito. A narrativa construída pelo avô correspondia à forma como ele se comportava em Auschwitz, ou seja, em nenhum momento ele poderia aparentar estar insatisfeito com o que estava acontecendo. O seu discurso é marcado por uma tensão que o incapacita de traduzir o vivido e, como analisa Bernardo Lewgoy em seu ensaio *Holocausto, Trauma e Memória*, as “dificuldades de representação têm a ver com o pêndulo entre trauma e narrativa, a passagem da compulsão de repetição da lembrança traumática para o trabalho de luto efetuado pela narrativa.” (LEWGOY, 2010, p. 53)

O apagamento da memória do avô, inviabiliza o seu filho de conhecer os acontecimentos que fizeram parte do passado de seu pai e, conseqüentemente, do seu passado histórico. Ele, por sua vez, desenvolve uma fixação pela sua cultura e cria os seus diários como pretexto para que a mesma não seja perdida, visto que seu filho não tem o mesmo interesse e o Alzheimer irá resultar no seu esquecimento. O filho/pai se vale da pós-memória (Sarlo, 2007) para resgatar o passado e construir a sua identidade, consultando os diários de seu pai e outros relatos – *É Isto um Homem?*, por exemplo – para tanto.

A palavra *pós-memória*, empregada por Hirsch e Young, no caso das vítimas do Holocausto [...] descreve o caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que o reconstitui e, por isso, Young a qualifica como “*vicária*”. Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de pós-memória para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda a experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que viveram o fato. (SARLO, 2007, p. 93)

O diário do neto, também elaborado como um livro de memórias, narra a história do narrador desde os seus treze anos, quando este determina ser o início de tudo, pois elege o aniversário de João e a sua queda, como o começo das suas reflexões. O fato narrado foi arquitetado pelo narrador e seus amigos e as suas lembranças, descritas em seu diário, acompanham as consequências deste acontecimento em sua vida.

O protagonista e narrador do romance, a partir da queda de João, começa a analisar a sua vida e percebe que não compactua com os ensinamentos da sua religião e, tampouco, com o modo de vida que aprendeu com o seu pai. Percebemos, portanto, neste compêndio de memórias, que a personagem também apresenta características de negação da identidade; não porque viveu o trauma do Holocausto, mas porque não se sente confortável seguindo os preceitos judaicos. Esta discordância faz com que ele sinta-se diferente da comunidade na qual vive e proporciona uma busca pela sua verdadeira identidade.

A negação do neto em relação à sua identidade é diferente da adotada pelo avô. Enquanto este omite a sua origem, o outro a repete incansavelmente como forma de reiterar que aquilo não condiz com a sua realidade. A relação de memória do narrador dá-se de forma crítica e não fossilizada, diferindo-o de seu pai, o qual para no tempo, e vive uma espécie de culto à história dos judeus. O pai, mesmo antes do Alzheimer, sempre culpou os problemas e os fracassos do presente ao que aconteceu no passado, na época do Holocausto; já o filho não negava o passado, mas conseguia estabelecer a diferença entre passado e presente e não responsabilizava coisas que não aconteceram na sua geração às suas ações.

O trauma vivido pelo neto não é o da vivência do fato histórico, mas das consequências que este evento causou na comunidade judaica. O seu discurso gira em torno da repetição exaustiva sobre Auschwitz, a qual afeta tanto a sua vida particular, pois, mesmo inconscientemente, ele absorve os ensinamentos judeus transmitidos pelo seu pai; quanto pela sua narrativa de negação ao passado histórico.

O protagonista busca desvencilhar-se de seu passado, de seu avô, da intolerância, do trauma, do sufoco que é Auschwitz. No entanto, isso não acontece, pois a memória lhe é tão

cara a ponto de formar a sua identidade enquanto judeu e de fazê-lo resguardar, através de seu diário, a memória de sua família.

Evidencia-se, assim, ligação existente entre filho, pai e avô, visto que cada geração carrega marcas da geração anterior. A influência do trauma do Holocausto – trauma maior da narrativa, o qual desencadeia os outros traumas – é tão grande que o narrador faz questão de usar, repetidas vezes, a palavra Auschwitz, evidenciando o grau de envolvimento das personagens com o tema, mesmo quem nem todos tenham o experienciado. O Holocausto está presente nos relatos do narrador a partir da obsessão do pai pelo assunto; e pode ser exemplificado, também, pela relação do narrador com João. O relacionamento entre as duas personagens ocorre na adolescência, quando ambas estudam em uma escola judaica e o narrador e seus amigos judeus ridicularizam o *gói* da sala, João. O desprezo que todos têm por João, o qual é humilhado constantemente, se assemelham ao preconceito dos nazistas em relação aos judeus no Holocausto.

O discurso sobre o antissemitismo é desconstruído à medida que os judeus da escola cometem atrocidades comparáveis, na sua proporção, àquelas que eram feitas no Holocausto. O narrador percebe o vazio do seu discurso após o momento da queda de João, quando inicia uma análise da sua identidade individual, sem levar em consideração as questões religiosas. Em determinado trecho de seu diário, o narrador diz que:

Depois que fiquei amigo de João também comecei a olhar para os meus amigos sem entender por que eles tinham feito aquilo, e como eles tinham me cooptado, e comecei a ter vergonha de ter gritado *gói filho de uma puta*, e isso se misturava com um desconforto cada vez maior diante do meu pai, uma rejeição à performance dele ao falar de antissemitismo, porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (LAUB, 2011, p. 37)

A rememoração, através do diário, recupera os questionamentos do narrador desde a sua adolescência sobre a sua identidade e a falta de identificação dele com os preceitos judaicos. A personagem percebe, no entanto, que os eventos traumáticos, incessantemente relatados pelo pai, têm pouca relação com a sua vida, indicando um abismo que torna inviável a troca de experiência entre as gerações da família, mas, ao mesmo tempo, corrobora para que a memória não seja esquecida.

Nas suas recordações, o protagonista busca explicações para as suas ações, tenta entender algumas atitudes e procura formas de mudar a sua vida. Neste contexto, as memórias do avô e do neto possuem outro ponto em comum, pois negam fatos traumáticos de suas vidas, visto que

não os comentam com ninguém, além dos seus diários. O avô “não gostava de falar do passado” (LAUB, 2011, p. 8) e o neto, em suas anotações, relatou que nenhuma das mulheres com quem casou soube de João; evidenciando, portanto, que ambos têm dificuldade de exteriorizar as questões que os atormentam. No entanto, conseguem escrever sobre os seus problemas e, de certa forma, estão externando-os, visto que as memórias são caracterizadas pelo desejo de transformar algo privado em público.

Em todo o romance, ou melhor, no diário do narrador, percebe-se que a narrativa se desenvolve como uma forma de questionar e entender as memórias e os traumas de três gerações de uma mesma família. O narrador interroga, constantemente, se todo o sofrimento vivido pelo avô em Auschwitz e a idolatria do pai pela cultura judaica servem de exemplo para a sua vida, ou se estas questões somente interferem no seu desenvolvimento individual. Neste sentido, o protagonista nota que os relatos têm pouca relação com a sua vida e tenta se desvincular aos dogmas judaicos, de modo a construir a sua própria identidade e permitir que seu filho tenha o direito de escolha. Em vários trechos o narrador renuncia a cultura que o cerca, como por exemplo:

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento para a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse [...] eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu. (LAUB, 2011, p. 49, 50)

Os personagens – avô e neto – encontram no silêncio uma forma de se distanciarem dos fatos que os traumatizaram e apagarem a memória, como se nunca tivessem ocorrido. Buscam, portanto, uma forma de conviver com o trauma e os sentimentos que os acompanham; além de exteriorizar e dividir, em algum momento, a experiência vivida, mesmo que “a inviabilidade da experiência humana” (LAUB, 2011) seja difícil de traduzir.

A intenção de compartilhar a experiência vivida é evidenciada pelo narrador, o qual, supostamente, escreve as suas memórias para o seu filho; mostrando-lhe os obstáculos que encontrou na vida e possibilitando-lhe escolher o seu próprio caminho. O narrador, neste romance, figura como um mestre para o seu filho, assim como sugere Benjamin:

Ele [o narrador] sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência

alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (BENJAMIN, 1986, p. 221)

Nas suas recordações, o narrador relata a sua experiência como protagonista de sua história e como ouvinte de sua cultura; e tenta, através das suas anotações, deixar para o seu filho a possibilidade de entender o seu passado e decidir como será o seu futuro. No entanto, a partir do afastamento que impõe à sua herança cultural e a própria negação que tenta construir a respeito da mesma, a personagem não consegue se desvincular de seu passado e, desta forma, o evidencia, através das suas memórias.

As três narrativas memorialísticas que compõem o romance *Diário da Queda* evidenciam as diferentes formas de interpretar a mesma situação, pois nos mostra múltiplas alternativas para compreender um determinado fato histórico. Mais do que simples recordações e análises de um tema comumente tratado na literatura, o romance permite a reflexão acerca da construção de identidade – coletiva e subjetiva – e de que forma grandes traumas interferem neste processo.

A NECESSIDADE DA EXPOSIÇÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA A PARTIR DA INTERTEXTUALIDADE COM *É ISTO UM HOMEM?*, DE PRIMO LEVI

A literatura é escrita a partir de memórias, as quais são retomadas na forma de intertextos. Deste modo, a intertextualidade é a memória da literatura, podendo, assim, ser percebida como “a poética da variação que decorre disso – jogos variados da memória com múltiplas interpretações – permite associar dois componentes essenciais da intertextualidade que são a transformação e a relação.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 143-44)

As memórias construídas na obra de ficção *Diário da Queda* partem das interpretações que três gerações da mesma família têm sobre um determinado fato histórico. Deste modo, devemos entender que nenhuma das narrativas está isenta de ideologia, pois seus autores as narram de acordo com aquilo que desejam expor. Os discursos que permeiam a obra analisada são limitados, pois defendem o posicionamento daqueles que os narram e as suas memórias, a partir de diferentes perspectivas, como, por exemplo, o silêncio e a negação da realidade traumática, a tentativa desesperada de perpetuar a herança cultural e o apagamento de qualquer ligação com o passado.

A rememoração do Holocausto une as três narrativas e, conseqüentemente, ocasiona os traumas da família e interferindo na construção da identidade das personagens. Deste modo – avô, pai e filho – expõem as suas versões sobre o fato, mesmo que não tenham experienciado.

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu vô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p. 9)

A inserção de *É Isto um Homem?* no romance *Diário da Queda* serve para acentuar o horror causado pelo Holocausto. Primo Levi propõe uma reflexão acerca da desumanização imposta aos segregados na Segunda Guerra Mundial, levando em consideração os conflitos psicológicos, a partir da sua experiência nos campos de concentração.

Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejariamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. (LEVI, 1988, p. 127)

As recordações de Primo Levi sobre Auschwitz servem para reavivar a memória coletiva e reiterar a necessidade de não esquecer os horrores causados pela guerra. No entanto, vão de encontro dos pensamentos do avô no *Diário da Queda*, visto que este utilizava o seu silêncio para manter as lembranças do Holocausto presentes.

Existem várias maneiras de interpretar os cadernos do meu avô. Uma delas é considerar que não é possível ele passar anos se dedicando a isto, uma espécie de tratado sobre como o mundo deveria ser, com seus verbetes intermináveis sobre a cidade ideal, o casamento ideal, a esposa ideal, a gravidez dela que é *acompanhada com diligência e amor* pelo marido, e simplesmente não tocar no assunto mais importante de sua vida. (LAUB, 2011, p. 40)

A ocultação desta parte importante da história do avô, fez com que seu filho buscasse outras maneiras de compreender o seu passado e, também, entender os motivos que levaram o seu pai a silenciar-se diante dos acontecimentos traumáticos de sua vida. Buscou, então, em *É Isto um Homem?* a sua memória, inenarrável pelo pai, afim de encontrar uma identidade que o fizesse se sentir parte da cultura na qual estava inserido. Primo Levi defendia a necessidade de testemunhar, para evitar que as atrocidades do nazismo e a redução do homem ao estado de

coisa fossem esquecidos; mesmo que o ato de narrar se tornasse uma tarefa dolorosa.

A experiência narrada por Primo Levi, em *É Isto um Homem?* une as memórias das três gerações da família de *Diário da Queda*, pois o avô se nega a externar a sua vivência nos campos de concentração e seu companheiro consegue compreender com maestria este período traumático. Desta forma, a obra do escritor italiano serve para as gerações seguintes buscarem referências da sua identidade cultural e entender os traumas vividos pelos seus antepassados. A escolha por *É Isto um Homem?* é justificada pelo narrador, quando este comenta que tudo que precisava ser dito sobre o Holocausto foi explanado por Primo Levi. A literatura e a história entrecruzam-se, todavia, com o propósito de refletir acerca da construção das identidades individuais e coletivas, a partir da rememoração do trauma.

A MEMÓRIA EM DISCURSO

Os estudos atuais da Literatura Comparada compreendem os conceitos de memória e identidade, pois entendem que a literatura constitui um veículo central de representação e construção das mesmas. A ficção memorialística, portanto, propõe a recordação e a reconstrução da memória, a qual pode estar vinculada a elementos históricos e, deste modo, os discursos literário e histórico se aproximam, chegando, inclusive, a se confundirem. De acordo com Foucault (1996), os discursos possuem uma força imensurável, uma vez que não apresentam somente os relatos de acontecimentos de uma época, mas também são organizados a partir dos pensamentos ideológicos de quem os escreve. Sendo assim, o discurso se apresenta como um dispositivo de poder, o qual subverte a realidade, não se limitando apenas em traduzi-la.

O estruturalista Roland Barthes entende que, ao nível do discurso, existe equivalência entre as narrativas literária e histórica, pois ambas se baseiam em uma história prévia; sendo que os fatos são os mesmos, mas a organização deles é que difere um discurso do outro. Ao defender a sua tese de que as narrativas literária e histórica são similares, questiona a construção de um narrador neutro no discurso histórico, julgando ser impossível o seu apagamento diante da matéria narrada, visto que as narrativas – tanto histórica quanto literária – são construídas a partir do ponto de vista de seus enunciadores e seus discursos são produtos do imaginário e dão somente a ilusão de que o referente fala por si só.

Seguindo o pensamento de Barthes, a história consiste da interpretação do historiador sobre determinado fato e, portanto, a narrativa histórica segue a mesma estrutura da ficção. Não importa se o fato seja real ou não, visto que a relevância se dá na organização do discurso. Neste sentido, Barthes vê semelhanças nos discursos literário e histórico, pois percebe que, assim como na literatura, a história é construída de forma metafórica ou metonímica (dependendo da

intenção do discurso). A história “pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam os raciocínios; é uma história reflexiva, a que se pode chamar ainda história estratégica”. (BARTHES, 2004, p. 175)

Na estrutura do discurso histórico, percebe-se a perspectiva ideológica do narrador, pois este organiza os significantes com a finalidade de estabelecer um sentido positivo, preenchendo os vazios que a História impõe na sua narrativa. Assim sendo, acentua-se a semelhança com o discurso de ficção, visto que a preocupação principal do historiador é preencher as lacunas que existem na História. Sobre esta questão, Walter Benjamin, em seu ensaio *Sobre o Conceito de História*, aponta à necessidade de outra escritura da história, a qual não deve se preocupar tão somente em resgatar o passado, precisando incluir nesta rememoração a visão crítica que o presente pode oferecer.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1986, p. 223)

As narrativas histórica e de ficção caminham juntas se observarmos que em alguns momentos tomamos a ficção como fato real, pois, na elaboração de sua narrativa, o historiador organiza determinados fatos de acordo com a sua interpretação, agindo, portanto, como um escritor literário. O diálogo que *Diário da Queda* e *É Isto um Homem?* propõem vão ao encontro da articulação entre literatura e história apresentada acima. As obras literárias criadas por Michel Laub e Primo Levi são rotuladas como ficção, mas estão minadas de elementos históricos, os quais são evocados através da memória, afim de entender o passado traumático. Em ambas as obras, percebe-se a confirmação de uma cultura; seja através da reiteração do trauma, rememorando os acontecimentos que o causaram, ou, então, com o esquecimento almejado do trauma vivido. Nestas situações, os fatos traumáticos só tendem a evidenciarem-se, pois são, de qualquer forma, salientados. A memória posta na perspectiva literária dá suporte para quem a narra, seja através do seu silêncio ou da exposição dos fatos. A intertextualidade proposta pelo entrecruzamento entre literatura e história, sob o viés memorialístico, permite múltiplas reflexões do passado histórico, a partir do discurso literário, visto que a experiência traumática torna-se, então, possível de ser narrada. Concluimos, desta forma que “estudar literatura é

também ter a percepção de que o texto literário, como a própria literatura, é uma construção histórica, cultural e socialmente situada, cuja imanência revela apenas um dos aspectos de sua historicidade radical e inescapável.” (MARTINS, 2011, p. 203)

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**; Sobre o Conceito de História. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- LAUB, Michel. **Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. **É Isto um Homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEWGOY, Bernardo. Holocausto, Trauma e Memória. In: **Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, v.2, n.1, janeiro/junho, 2010.
- MARTINS, Ricardo André Ferreira. Crítica Comparada, Crítica Social e Crítica Psicanalítica: Narrativas do Trauma e da Violência em Mia Couto. In: CUNHA, João Manuel dos Santos; OURIQUE, João Luis Pereira; NEUMANN, Gerson Roberto. **Literatura: Crítica Comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª edição. São Paulo: Editora da USP, 2010.
- OURIQUE, João Luis Pereira. Opressão e Trauma. In: CUNHA, João Manuel dos Santos; OURIQUE, João Luis Pereira; NEUMANN, Gerson Roberto. **Literatura: Crítica Comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007

CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIRADA LINGUÍSTICA E AS QUESTÕES IDENTITÁRIAS

BIANCA ALVES LEHMANN

UFPel

A pesquisa em desenvolvimento no Mestrado em Letras da UFPel, que deu origem a este trabalho, é embasada de acordo com o defendido pelos Estudos Culturais, especificamente no que tange às questões identitárias. Dessa forma, valemo-nos do *conceito*¹ de linguagem conforme a virada cultural/virada linguística. Embora o foco deste artigo seja explorar, mesmo que ainda superficialmente, parte do referencial teórico estudado, vale mencionar que o objetivo da pesquisa é analisar falas de acadêmicos, do primeiro semestre dos Cursos de Bacharelado em Letras, oriundas de atividades intituladas *Aulas de Oratória* realizadas na disciplina de Leitura e Produção Textual I², ofertada para os primeiros semestres dos Cursos de Letras da UFPel.

O campo dos Estudos Culturais baseia-se no Centro de Pesquisas de Pós-Graduação – Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, criado no Reino Unido, em 1964, por Raymond Williams e Richard Hoggart (HALL, 1997). Stuart Hall é um dos mais importantes estudiosos nesse campo interdisciplinar de estudo cuja organização é dada em torno da cultura como conceito central. Os Estudos Culturais é constituído de diferentes ideias, métodos e teorias que giram em torno de um eixo central: a preocupação com o uso da cultura pelo povo. Basicamente, a cultura é estudada como sendo espaço de luta entre diversas outras culturas vinculadas em diferentes níveis da sociedade. Além disso, têm uma raiz Marxista, mas acrescentam ao Marxismo a necessidade de considerarem-se as dinâmicas culturais, entendidas como integrantes de todos os níveis socioeconômicos. De acordo com essa visão, o povo é visto

1 Grifamos para esclarecer que não se trata de um conceito único, fechado e correto. Nosso intuito não é descartar, ou julgar como errônea, a forma como a linguagem era entendida anterior à virada linguística ou, ainda, afirmar que a concepção aqui abordada é a verdadeira. Entendemos que a linguagem, a partir dessa revolução, tem sua noção ampliada sem que seja uma, pois não há uma verdade absoluta. A contribuição de Foucault (1970/1980) para a virada cultural esclarece essa questão: os Estudos Culturais não pretendem “(...) substituir um tipo de reducionismo (idealismo) por outro (materialismo), mas forçar-nos a repensar radicalmente a centralidade do cultural e a articulação entre os fatores materiais e culturais ou simbólicos na análise social. Este é o ponto de referência intelectual a partir do qual os estudos culturais se lançaram” (HALL, 1997, p.32). Não se trata de substituir uma verdade por outra, e sim analisar todas as *verdades* e, sobretudo, a produção da verdade.

2 Em 2013/1 (maio a agosto de 2013), ministrada pela Prof.^a Dr.^a Leticia Freitas. Nessa disciplina, cumpri o Estágio de Docência do Mestrado, num total de 40h, e realizei a coleta de dados para a pesquisa em desenvolvimento aqui abordada.

como receptor, mas também como produtor da cultura, não sendo totalmente submisso à esfera econômica. A partir dos Estudos Culturais há uma concepção particular de cultura, vista como um fenômeno heterogêneo, ativo e intervencionista. A linguagem tem um papel importante nessa visão e, desse modo, está intimamente ligada à virada cultural.

Segundo Hall (1997, p.27), a virada cultural “refere-se a uma abordagem da análise social contemporânea que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente”. A linguagem, anterior a essa visão, era entendida como um assunto de interesse apenas dos especialistas nessa área – linguistas e literatos – e, ainda, como subordinada e a serviço da realidade, em que os modelos preexistiam a qualquer tipo de descrição. Ou seja, a linguagem era vista como um meio de comunicação entre os sujeitos que, além disso, servia para relatar e denominar os fatos, os objetos (realidade), que existiam no mundo. A partir da virada linguística, houve uma revolução em relação ao entendido como linguagem: agora, percebe-se que a linguagem tem um caráter privilegiado em que estão presentes a construção de significado e a constituição dos fatos; caráter esse que não apenas relata os significados e/ou fatos.

Segundo Popkewitz (1994, p.195), a partir da virada cultural

(...) a preocupação é com a forma como as categorias, distinções e diferenciações de sistemas de ideias posicionam as práticas e ações do sujeito. (...) A linguagem, entretanto, não se refere apenas a palavras e afirmações. As regras e padrões pelos quais a fala é construída são produzidos em instituições sociais, enquanto as práticas sociais moldam e modelam aquilo que é considerado verdadeiro e falso. Nos sistemas de linguagem estão embutidos valores, prioridades e disposições que são elementos ativos na construção de mundo.

A partir da virada cultural, a linguagem tem sua compreensão ampliada, já que a maneira como vivemos e a razão daquilo que somos – nossas identidades – são compreendidos como práticas discursivas (HALL, 1997). De acordo com Hall (1997), a formação das nossas identidades se dá culturalmente. Quer dizer: tal formação é uma escolha pessoal que, no entanto, é feita pela “mediação de aspectos objetivos presentes nas normas, nas instituições, nas atividades (...) nas ações e estruturas sociais contextualizadas em um determinado tempo e lugar” (SANTOS, 2003, p.2). Ainda segundo Hall (1997, pp. 26-27),

(...) devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico.

A questão de identidade, por sua vez, é bastante discutida em Silva (1995a, 1995b, 2000) que aborda, também, questões como diferença e currículo³. Identidade e diferença compõe uma relação de dependência, já que as afirmações de identidade são construídas em oposição à diferença – “as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade (...) As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades” (SILVA, 2000, p.75). Quer dizer: ser brasileiro significa não ser japonês, alemão, nigeriano, etc. A afirmação de determinada identidade, e consequentemente a marcação da diferença, pressupõe operações como incluir e excluir – trata-se de uma separação entre aquilo que somos e aquilo que não somos. Sem a existência daquilo que não somos (o *outro*) a identidade não faria sentido (SILVA, 2000).

De acordo com Silva (2000, p.76), “identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação lingüística. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas”. Para o autor, identidade e diferença fazem parte do mundo cultural e social, uma vez que são fabricadas pelos sujeitos nas relações culturais e sociais (*ibidem, idem*). Dessa maneira, já que a linguagem constitui as relações sociais e culturais, conforme visto anteriormente, identidade e diferença nada mais são do que o resultado de atos linguagem e “de um processo de produção simbólica e discursiva” (SILVA, 2000, p. 81).

Percebemos, portanto, que a linguagem constitui os sujeitos cujas identidades são construídas por meio de atos lingüísticos, como narrativas. Já as narrativas, conforme argumenta Silva (1995a, p.204-205), “(...) constituem uma das práticas discursivas mais importantes (...). O poder de narrar está estreitamente ligado à produção de nossas identidades sociais (...). Dessa forma, as narrativas não apenas nos ajudam a dar sentido ao mundo, a torná-lo inteligível, elas contribuem para constituí-lo e a nós”.

Além disso, é importante ressaltar os significados do termo identidade: concordamos com o apontado por Hall (2000) que o conceito de identidade é estratégico e posicional. Isso quer dizer que a concepção de identidade não é imutável; “as identidades não são nunca unificadas (...) elas são multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2000, p. 108). Dessa forma, admitimos que os sujeitos estão em constante transformação de suas identidades as quais são assumidas por todo e qualquer discurso. Silva (2000, p. 97) corrobora com essa concepção ao mencionar que “a identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas”. Devemos considerar que a partir dos discursos proferidos em ambientes escolar e acadêmico – foco de nossa pesquisa –

3 Neste trabalho, não aprofundaremos a discussão em relação às questões voltadas ao currículo.

estão sendo construídas as identidades de cada sujeito e, desse modo, a sala de aula é um espaço para os alunos se constituírem como sujeitos em determinado ambiente e momento específico. Conforme argumenta Silva (1995b, p.190), “é importante colocar no próprio centro do currículo uma visão que destaque o papel da linguagem e do discurso na produção de subjetividades particulares e identifique suas conexões com desejos e vontades de poder – de indivíduos e grupos particulares”. Concordamos com o exposto por Hall (2011, pp.12-13): “a identidade torna-se uma *celebração móvel*: formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo. **Educação & Realidade**. v.22, n.2 (jul./dez. 1997). Porto Alegre/RS: UFRGS/FACED. pp. 15-46.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. Quem precisa de identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000. pp.103-133.

POPKEWITZ, Thomas S. História do Currículo, Regulação Social e Poder in SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, pp.173-210.

SANTOS, João de Deus dos. Resenha de A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo. **Revista Brasileira de Educação**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a12.pdf>>

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000b. pp. 73-102

_____. Currículo e Identidade Social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995a, pp. 190-207.

_____. Os novos mapas culturais e o lugar do currículo numa paisagem pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995b, pp. 184-202.



AS PERSPECTIVAS METAFICCIONAIS DO ROMANCE *O DOENTE MOLIERE*, DE RUBEM FONSECA

BIANCA CARDOSO BATISTA
UNISC

LUANA GRASIELA SCHONARTH
UNISC

INTRODUÇÃO

O presente estudo vincula-se ao projeto de pesquisa *Narrativas e conhecimento: especificidades teóricas e constituição de sentido*, coordenado pela Prof.^a Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai. O projeto tem como eixos centrais a reflexão sobre as possibilidades de relação entre narrativas literárias e conhecimento, a realização de estudos sobre a hermenêutica e a leitura, o estudo e a interpretação de narrativas literárias. Estas são selecionadas a partir da presença da metaficção e da ironia.

Para a construção do repertório teórico consistente, tivemos como referências Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, os quais contribuem – de forma pertinente – ao desenvolvimento da pesquisa em questão. Os conceitos aqui apresentados propiciaram um refinamento no processo de compreensão, suportando, assim, visões oportunas a cerca das obras literárias utilizadas na pesquisa.

Ao relacionarmos os conceitos de metaficção e intertextualidade conforme Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, inferimos visíveis semelhanças teóricas entre os autores. Metaficção, segundo Linda Hutcheon, é uma ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e / ou identidade linguística. Uma ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. Os textos que apresentam essa estrutura desconstruem para reconstruir, firmando o novo sobre o antigo, que é revitalizado, passando a ser visto sob uma nova ótica. Além da oposição entre novo e antigo, surgem outras, no uso da metalinguagem, e talvez a mais complexa seja a que compreende ficção e realidade. Para

Gustavo Bernardo, a metaficção “é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato ‘verdadeiro’”. (BERNARDO, 2012).

Outra possibilidade de estudo narrativo, que mantém uma relação estreita com a metaficção, é a intertextualidade. Para ler e escrever com proficiência é necessário conhecer outros textos, estar imerso nas relações intertextuais, pois um texto é produto de outro texto, nasce, pois, de outro discurso. Referente à intertextualidade, Linda Hutcheon afirma que é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. Muito menos uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, é confrontar diretamente o passado da literatura. Ela usa a alusão de tais ecos e depois subverte esse poder por meio da ironia. Desta forma, concluímos que a compreensão de um texto depende, assim, de nossas experiências de vida enquanto leitores, de nossas vivências, do nosso conhecimento de mundo. Quanto mais amplo for o acervo de conhecimentos do leitor, maior será sua competência para perceber que o texto dialoga com outros, por meio de referências, alusões ou citações, desenvolvendo, por consequência, habilidades interpretativas aguçadas.

As teorias aqui apresentadas contribuem, de forma importante, para o bom desenvolvimento da pesquisa, sabendo que estamos em constante aprendizagem, leituras e complementações. Tendo em vista todo referencial teórico, partimos para narrativas literárias que exemplificaram o alicerce do nosso estudo.

O DOENTE MOLIÈRE: O ROMANCE NUMA PERSPECTIVA METAFICCIONAL

Selecionamos, dentre tantos autores que desenvolvem a técnica da metaficção e intertextualidades, Rubem Fonseca, com a obra *O doente Molière*, publicado no ano de 2000 pela editora Companhia das Letras, numa coleção chamada “Literatura ou morte”. Um projeto que tem como ideia central a criação, por autores contemporâneos, de romances inspirados na obra ou na biografia de grandes nomes da literatura ocidental. Alguns dos títulos que foram publicados são: *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho; *Os leopardos de Kafka* (2000), de

Moacir Scliar; *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo, *Adeus, Hemingway* (2001), de Leonardo Padura Fuentes; *Os fantasmas de Pessoa* (2004), de Manuel Jorge Marmelo; *Amorte de Rimbaud* (2000), de Leandro Konder; *Stevenson sob as palmeiras* (2000), de Alberto Manguel, além de *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca. Todos os enredos apresentam duas características em comum: transformam grandes nomes da literatura em personagens e as tramas sempre envolvem um mistério.

O título da obra já evidencia a intertextualidade. *O doente Molière*, de Rubem Fonseca, elabora uma ficção a partir do dramaturgo Francês: Jean Batiste Poquelin, dito Molière, um grande autor universal de comédias satíricas que retratam a face ridícula dos seus contemporâneos, como *O médico apaixonado*, *As preciosas ridículas*, *Escola de maridos*, *Escola de mulheres*, *Tartufo*, *O amor médico*, *O misantropo*, *O burguês fidalgo*, além, é claro, de *O doente imaginário*, último trabalho de Molière. Fonseca, a partir das peças do dramaturgo, atreve-se a criar um título referenciando umas das peças do francês, *O doente imaginário*. No entanto, sua ousadia ultrapassa o título. O romance está repleto de intertextos que dialogam não só com a peça, mas com outras do mesmo dramaturgo.

Partindo de uma circunstância verídica Rubem Fonseca puxa o fio da ficção, *O doente Molière* tem como personagem-narrador um marquês anônimo que tenta desvendar o mistério da morte de seu amigo dramaturgo, cuja última comédia foi *O doente imaginário*, de 1673. Ainda no palco, o dramaturgo começa a passar mal e seus sintomas reais são confundidos com a mais perfeita interpretação. Quando percebem que está, de fato, na beira da morte, seus amigos e sua esposa saem à procura de um padre, deixando-o morrer sozinho. No entanto, antes de o marquês sair, Molière lhe confessa em sigilo ter sido envenenado. O marquês, por conveniência pessoal, mantém segredo na ocasião, e agora, torturado pela consciência, decide descobrir o assassino. Para isso, já que prefere não envolver policiais, decide fazer uma cuidadosa retrospectiva e lembrar com detalhes de todos os fatos e pessoas que estiveram com Molière no seu último dia de vida. Contudo, se vê rodeado de suspeitos em potencial. Molière era cercado de inimigos, pelo fato de satirizar em suas peças os médicos charlatães, mulheres com veleidades intelectuais, religiosos fanáticos, entre tantos outros setores da sociedade burguesa. Todos, em princípio, alegrar-se-iam com a morte do dramaturgo.

O que acontece com muitas obras contemporâneas, é a tentativa de classificação, de rotulá-las com algum subgênero, como policial, histórico, memorialístico, autobiográfico, entre outros, acaba por limitar as possíveis leituras da obra e empobrecer a análise. Pensando desta forma, o que pretendemos neste estudo é apresentar uma leitura que privilegie, dentre outros, os aspectos metaficcionais/intertextuais do romance para que possamos abordar como se dá a “desconstrução” e “reconstrução” da obra, a ficção dentro de outra ficção por meio das teorias mencionadas na introdução deste artigo.

Seria quase que desnecessário observar o domínio técnico de Rubem Fonseca sobre o seu instrumento de trabalho: o texto. Escritor habituado à trama policial – crimes, investigações, o desfecho – Fonseca costura o texto intencionando manipular os tempos, manter o suspense do romance, despertando, pois, a curiosidade do receptor. Revela, aos poucos, os acontecimentos ocultos da narrativa, mas preocupa-se em não entregar o suficiente para que se possa deduzir, por conta própria, aquilo que só deve ser mostrado nas últimas páginas. A narrativa de Rubem Fonseca revive o esplendor e as intrigas da corte de Luís XIV, possibilitando, ao leitor, o prazer de “assistir” as peças de Molière.

O romance *O doente Molière*, como já mencionado, é repleto de intertextos referentes às peças teatrais do dramaturgo francês. Selecionamos, pois, três peças norteadoras, intercaladas no romance, que servirão de suporte para real compreensão do livro.

O TARTUFO: UM DEVOTO QUESTIONÁVEL

Quando *O Tartufo*, também conhecido como *O impostor*, foi encenado pela primeira vez, o autor foi acusado pela sociedade, e principalmente, pelos defensores das doutrinas Católicas de “libertino, ímpio, diabólico”, que ousou mostrar a Igreja de forma ridícula e depreciativa. Exigiam o sacrifício do impetuoso, autor da peça censurada. *O Tartufo*, de fato, atenta contra a moral e os bons costumes, questionando a dignidade das classes religiosas. A peça sofreu, durante muitos anos, diversas adaptações para não agredir diretamente o clero e a moral do rei. A tão esperada peça, depois de muitas alterações, sai dos papéis e torna-se um hilariante sucesso.

Tartufo é um falso beato fanático que se hospeda na casa de Orgon, um ingênuo homem, rico e de bom coração. Inicialmente humilde, Tartufo vai dominando pouco a pouco seu amigo Orgon, por meio da farsa de um espírito puro e devoto a Deus. Cego com a bondade de Tartufo, Orgon oferece a mão de sua filha em casamento. Já com muita desconfiança, sua família tenta abrir seus olhos, afirmando que ninguém, nem mesmo ele, sabem da real identidade e origem do beato. Mas o bondoso homem estava absolutamente imerso nas mentiras do falso devoto, disponibilizando, assim, todos os seus bens ao controle de Tartufo, como o mais honesto integrante da casa. Infelizmente, foi só depois da transição dos bens que sua família desmascarou o impostor, já não havendo mais nenhum bem em seu nome. Por último, depois de muita trama, Tartufo cai nas mãos dos policiais e é obrigado a entregar todos os bens adquiridos desonestamente.

Tartufo fincou no século XVII o marco de uma implacável devassa da moral religiosa e deixou, na história do teatro mundial, o gosto feliz de uma comédia extraordinariamente bem feita.

O DOENTE IMAGINÁRIO: OS MÉDICOS NA BERLINDA

A peça ironiza explicitamente as Ciências da Medicina e os profissionais da época. Subestima a ética e competência nos exercícios de suas profissões. A classe médica, assim como a corte católica – mencionada na peça – revolta-se com tais acusações e ironias, desejando, assim, acabar com o pequeno grupo teatral.

Argan, personagem principal, é um sujeito que acredita estar sempre extremamente doente, à beira da morte. Hipocondríaco, sobrevive à base de lavagens e remédios. Argan é adorado pelos médicos e farmacêuticos, os quais estão sempre à disposição do doente, cobrando valores exacerbados mediante compras e chamadas simples. Argan é esposo de Belinha e acredita que sua mulher o ama muito, quando, na verdade, ela só quer que ele morra para ficar com a herança. O doente também possui uma filha chamada Angélica, que é apaixonada por Cleanto, um rapaz digno de casamento. Porém, Argan já havia arrumado um companheiro para Angélica casar-se: um médico, inteligentíssimo segundo os dizeres do pai. Infelizmente, o seu interesse pelo casamento da filha, tem um único motivo: beneficiar-se com consultas gratuitas. Nesse meio tempo, a família descobre a insanidade do pai e tenta impedi-lo de casar a única filha com o médico. A família também se dá conta das desmedidas medicinais de Argan e interrompem seu tratamento, a fim de desintoxicá-lo. O seu médico fica furioso e rompe o trato deles. Enquanto isso, Nieta – a criada – prepara uma cena combinada com Argan para ver se Belinha e Angélica realmente gostam dele. A doméstica, então, finge a morte do patrão. Para infelicidade do doente, descobre que somente a filha amava-o de verdade, tendo, naquele momento, total despreocupação da esposa. Tendo comprovado seu amor, Angélica pede para se casar com Cleanto. O pai doente aceita, mas com uma condição: que o moço faça medicina. Diante de tanta paixão pela ciência da saúde, a família sugere que Argan faça medicina, pois assim, saberá tomar as medicações certas e não será mais enganado por médicos interesseiros. Por fim, Argan forma-se médico, recebendo seu diploma sem ao menos ter assistido as aulas.

No final da peça *O doente imaginário*, encontramos a mais explícita e forte ironia. Na qual, a medicina é exercida, segundo Molière, sem qualquer instrução e conhecimento prévio.

DON JUAN: DEBOCHADAMENTE APAIXONADO

Dom Juan é um homem rico, poderoso e apaixonado por mulheres. Ele é conhecido por ser um verdadeiro conquistador, capaz de qualquer coisa para atingir seus objetivos. Não teme à religião e não se importa com moralidade. Seu criado, Leoporelo, tenta, de todas as formas, doutriná-lo, conduzi-lo para o caminho do arrependimento e da salvação. No entanto, Dom

Juan por meio de argumentos falsos, fecha os ouvidos. No decorrer da peça, o sedutor elabora diversos planos para conquistar as donzelas por quem se interessa. Contudo, após seduzi-las, Dom Juan descarta-as e sai em busca de uma nova aventura.

Em uma de suas andanças, se depara com a estátua do Comendador – uma de suas vítimas – e Dom Juan, debochadamente, manda Leoporelo convidá-la para jantar com ele. Para espanto deles a estátua aceita, ambos, Leoporelo e Dom Juan abandonam o local dissimuladamente para não transparecerem covardia. Já em casa, Leoporelo atende a porta e, para sua surpresa, a Estátua veio convidar o fidalgo para ceiar em sua casa. Imune ao medo, mesmo em contato com criaturas sobrenaturais, Dom Juan continua descrente e aceita o convite. Durante o jantar a estátua oferece-lhe a mão, correspondendo ao cumprimento Dom Juan é sentenciado à escuridão, ficando imerso a tudo aquilo que não acreditava.

CONCLUSÃO

As peças teatrais de Molière criticavam a sociedade, ironizavam as doutrinas da Igreja e desmereciam profissionais da época, razão por que o consideravam uma pessoa hostil e, conseqüentemente, visada. Na obra analisada, o amigo-anônimo, personagem principal, se voltou às várias peças de Molière tencionando encontrar o possível responsável por sua morte. É justamente por isso que a leitura das peças teatrais se faz tão importante, visto que sem elas o leitor não conseguiria compreender a obra de forma desejável. Somente com a leitura das peças é possível perceber o quão crítico Molière era em suas criações, e como ele, realmente, poderia despertar raiva nos alvos de suas ironias. Uma leitura desatenta e superficial não se revela suficiente à compreensão da obra. Ao analisar a narrativa é possível perceber uma das peculiaridades do intertexto: ele requer um leitor perspicaz, que tenha capacidade de entender a sua complexidade intrínseca. A metaficcionalidade requer leitores mais aprofundados.

Por fim, outro aspecto significativo, é a relevância dos alvos criticados por Molière, tendo em vista que suas peças não estão presas às andanças do tempo, dando continuidade e perpetuando seu significado até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2012.

CARON, Elaine Cristina. **A “desconstrução” ficcional da Paris do século XVII em O doente**



Molière (2000), de Rubem Fonseca. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/Eventos/SemanadeHistoria/elaine.PDF>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

FONSECA, Rubem. **O doente Molière**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MOLIÈRE. **Don Juan**. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Moli%C3%A9re-Don-Juan.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

MOLIÈRE. **O doente imaginário**. São Paulo: Global, 2004.

MOLIÈRE. **O Tartufo**. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Moli%C3%A8re-O-TARTUFO.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

A REPRESENTAÇÃO DA DESESPERANÇA DO *SONHO AMERICANO* EM “1933 FOI UM ANO RUIM” (1983) DE JOHN FANTE

BRUNA AROZI ABELIN
UFSM

“1933 foi um ano ruim”, publicado em 1983 de autoria do escritor norte americano John Fante (1909-1986) se trata de um romance pouco estudado e há poucas discussões acerca da obra, portanto, esse artigo tem como objetivo tentar investigar algumas questões sobre esse romance que permite compreender um pouco melhor a situação em que viveram alguns americanos durante a Grande Depressão dos Estados Unidos usando como eixo central as teorias de György Lukács sobre o romance histórico. Não se trata, no entanto, de um romance histórico, visto que não possui a maioria das características propostas por Lukács ou por Menton para ser considerado como tal. Porém, o romance aborda questões sociais, históricas, culturais e econômicas relevantes para um melhor entendimento e resgate histórico das condições de vida de uma minoria social durante a Grande Depressão norte americana.

A narrativa passa durante o inverno de 1933, portanto, durante o período entre guerras que também corresponde a Grande Depressão que assolou os Estados Unidos gerando desemprego, miséria e incerteza.

Visto que a família de ítalo-descendentes pode ser compreendida como uma ameaça do ponto de vista dos habitantes norte-americanos por disputarem as mesmas vagas no mercado de trabalho escasso devido à recessão, são rejeitados ou marginalizados por essa sociedade. Além disso, a grande depressão também abriu espaço para semear o ódio e o racismo em relação à esses grupos minoritários que eram vistos como ameaças ou excessos dentro da sociedade em crise.

Narrado em primeira pessoa com predominância do discurso direto, o personagem principal e narrador Dominic Molise, adolescente secundarista, vive em Roper, uma cidadezinha no estado do Colorado. Dominic tem a ambição de se tornar um grande jogador de baseball, mas no entanto não possui estrutura física tampouco condições financeiras para abarcar as exigências dos times de baseball e os custos de investimentos para realizar esse sonho. O que potencializa a vontade do rapaz de ir atrás de seu sonho ainda é o fato de que sua única opção ao acabar o colegial será a de trabalhar ajudando na construção civil junto à seu pai, coisa que Dom pensa inconcebível.

Filho de ítalo- descendentes, pai pedreiro desempregado há sete meses devido à recessão norte americana e mãe igualmente desempregada, Dom, como é apelidado, mora com mais três irmãos, sua avó italiana, e com o cachorro de estimação em uma região cercada por gélidas montanhas, o que parece dar a impressão de aprisionamento, clausura, e que corrobora para o a impressão de impossibilidade de mobilidade social desse personagem. A condição social em que os personagens estão inseridos é complexa e delicada. A desesperança do sonho americano, ou, desesperança do *American dream*, está impregnada no pensamento de cada personagem que vê nos Estados Unidos a chance de ascender socialmente e de ser incluído em uma sociedade que promete o futuro. Porém o futuro é delicado, de medo e de incertezas. A avó de Dominic, vinda de Abruzzi na Itália é a crítica agitadora e realista. Logo no início da narrativa, Dom está fazendo uma lição da catequese sobre o “corpo místico de Cristo” quando é interrompido pela avó Bettina:

- E o que vocês está estudando, ó sábio e esperto neto? É um livro sobre fome e homens andando pelas ruas à procura de trabalho? É um livro contando sobre seu pai sem um serviço há sete meses ou é a rica promessa da América dourada, terra da igualdade e da fraternidade, linda América, que fede como uma peste?
- Estamos em depressão – eu disse à ela – Além do mais é inverno. Papai não pode assentar tijolos com esse tempo.
- Ela juntou as mãos à sua frente.
- Como os jovens americanos são espertos! – arfou, sacudindo as mãos. – A geração com todas as respostas. (FANTE, 2011, p. 17)

É possível notar a desesperança nas falas da avó Bettina que afirma ter viajado mais oito mil quilômetros com a esperança e promessa de oportunidades e uma vida mais digna. Dominic mesmo jovem tem o entendimento de que na Itália, de onde vinham seus avós havia existido pobreza, mas afirma que era uma pobreza mais “suave”. Porém o jovem rapaz contrasta com sua avó e mesmo durante tempos difíceis acredita ou tenta acreditar que a América é o país da oportunidade e que há possibilidade de realizar sonhos em meio a tamanha crise e tenta encontrar em si talento, no caso, desdobra a narrativa tentando se convencer de que pode se tornar um grande arremessador em um famoso time de baseball.

A religiosidade, bastante presente durante a trama, é um dos alicerces nos quais Dominic se apoia para acreditar em seus sonhos. Porém a condição de desemprego e miséria em que a família se encontra faz com que, em alguns momentos da narrativa, as crenças cristãs da personagem sejam postas em dúvida por ele mesmo, oscilando entre acreditar ou não na existência divina, pois nada no mundo poderia justificar tanta miséria e sofrimento.

Para tanto, através de um fluxo de consciência é possível sabermos dos questionamentos sobre a existência de Deus, feitos na esfera psicológica. Deus é posto à prova por Dominic. Esse

tenta se convencer de que a religião é sua salvação visto que não há muitas outras saídas para sua situação. Oscila, portanto entre acreditar na religião ou acreditar na realidade, mas acaba por se convencer que a religião é a melhor saída, pois tem medo da punição por parecer descrente, como no trecho abaixo em que crê que suas habilidades para o esporte são uma dádiva divina:

Eu tinha que acreditar. De onde vinha meu *slider* e meu *knuckle-ball*, e de onde eu tirava todo aquele controle? Se eu deixasse de acreditar, poderia me dar mal, perder meu ritmo, começar a dar moleza para os batedores. Que inferno, havia dúvidas, sim, mas eu as rechaçava. A vida de um lançador era dura o suficiente mesmo tendo fê em Deus. Um lampejo de dúvida poderia lançar um treco no braço. (FANTE, 2011, p. 11)

Ainda, outro aspecto interessante para compreender a representação do contexto e da sociedade desse período é a escassez de empregos que acaba gerando conflito no núcleo familiar. O pai de Dominic, é servente de pedreiro e com o inverno rigoroso se encontra há mais de sete meses sem trabalho. Ainda assim, tenta ganhar um dinheiro jogando sinuca, mas termina mais por perder do que ganhar. A atmosfera boêmia não abre só espaço para o vício mas também para as relações extraconjugais. Dominic descobre depois de um tempo que seu pai se envolve com uma antiga amante sente piedade do pai, piedade da mãe. O garoto parece ter uma compreensão aguçada da realidade e individualidade de cada um, como no trecho que segue logo após de descobrir sobre a amante seu pai:

Fiquei lá deitado na noite branca, observando minha respiração subir em plumas enevoadas. Sonhadores, éramos um bando de sonhadores. Vovó sonhava com sua casa na remota em Abruzzi. Meu pai sonhava em estar livre das dívidas e assentar tijolos ao lado do seu filho. Minha mãe sonhava com sua recompensa celestial e um marido cordial que não fugisse. Minha irmã Clara sonhava em tornar-se freira, e meu irmãozinho Frederick mal podia esperar crescer e se tornar caubói. Fechando os olhos eu podia ouvir o zumbido dos sonhos pela casa, e então caí no sono. (FANTE, 2011, p. 39)

Guiado pelos sonhos e esperanças, Dominic se deixa levar pela convicção de que deve correr atrás de seu sonho custe o que custar. Obstinado a concretizá-lo, irritado porque seu pai quer que ele siga seus passos de pedreiro para que juntos abram uma madeireira, segue o conselho do amigo Ken, garoto abastado cuja família leva uma vida tranquila apesar da situação econômica, e vende a betoneira, instrumento essencial de trabalho de seu pai, para comprar sua passagem rumo ao norte. O que para Ken é apenas uma brincadeira, uma aventura, para Dominic é algo de real importância.

É Ken quem dá a ideia de venderem o instrumento de sustento da família e Dominic fica em cima de muro. Sabe que está fazendo algo que não é correto mas num impulso aceita e toma a decisão de ir em busca de seu sonho, no caso, apenas a passagem rumo à cidade onde treina um dos times que anseia jogar. Dominic tem completa consciência da função social da classe proletariada a que o pai pertence, pois no momento em que pensa sobre a venda da betoneira reflete sobre a profissão do pai, como podemos perceber no seguinte trecho:

Quantas coisas ele havia construído quando o sol lhe dera chance! Por toda a cidade podiam-se ver as obras dele – escolas, igrejas, casas, garagens, chaminés, entradas de carro, terraços, lareiras, calçadas de pedra, de concreto, de tijolo, degraus subindo e degraus descendo.

Trabalho, suor, pagamento. Ele amava o seu trabalho, com aquele incansável misturador, o Jaeger, seu parceiro, ofegando e bufando ao longo de todos os dias de bom tempo. Então vinham as chuvas, ou caía neve, e a máquina era levada embora sobre rodinhas para o depósito e coberta com uma lona, desempregada como seu parceiro. (FANTE, 2011, p. 107)

Kenny e Dominic, não conseguem vender a máquina do pai de Dom. Na mesma noite, o pai do rapaz chega em casa para jantar mas não olha nos olhos do filho, estende a mão e lhe entrega vinte e cinco dólares para ajudar na viagem, sem saber que o filho havia tentado vender sua ferramenta de trabalho. No dia seguinte, passando pelo posto o garoto vê o misturador de seu pai junto ao dono do estabelecimento e, se aproximando para perguntar o que a máquina faz ali, o dono do posto afirma que comprou a betoneira do pai do rapaz por vinte e cinco dólares, os mesmos vinte e cinco dólares que estava carregando no bolso e tenta comprar a ferramenta num gesto heroico e genuíno, mas o dono quer mais, quer o dobro pelo misturador, o garoto compra a prazo:

Peguei o rolo de dinheiro e caminhei de volta até o misturador. Estava surrado e rebentado, como as mãos do meu pai, uma parte da vida dele, tão estranhamente antiga, como que vinda de um país distante, de Toricella Peligna. Coloquei os braços em volta dele, beijei-o com minha boca e chorei por meu pai e por todos os outros pais, e filhos também, por estarem vivos naquela época, por mim mesmo, porque agora eu tinha que ir para Califórnia, eu tinha que me dar bem. (FANTE, 2011, p. 134-135)

Esse cenário de relações sociais, históricas e econômicas é desenvolvido ao longo do romance com tons de ironia parece demonstrar um empobrecimento da experiência, que, segundo

Walter Benjamin em *O anjo da história*, no capítulo intitulado “Experiência e pobreza”, é uma das consequências da literatura pós primeira guerra mundial, onde é possível percebermos uma espécie de mudança na forma de transferência da experiência através da literatura. Onde antes havia espaço para a família e a unidade, agora dá lugar a um preenchimento do vazio existencial e do absurdo que se torna viver no mundo moderno, onde as relações sociais e familiares parecem vazias e distantes, pois as condições sociais e econômicas em que estão inseridos já não permitem mais a união, universalidade, solidariedade e fraternidade, pois estão submersos em uma sociedade de consumo em que acaba de colidir e torna impossível o *American way of life* tão sonhado pelos americanos e imigrantes em busca do sonho americano. É possível, portanto, perceber a fragmentação da vida moderna através da perda de noção de universalidade através dos aspectos da vida familiar em que a noção de integralidade e núcleo se perde, na verdade, nem chega a ser apresentada essa pois já começa partida e fragmentada. Cada membro da família tem seus conflitos e não busca o outro para tentar resolvê-los. Dessa forma, percebemos em *1933 foi um ano ruim*, de John Fante, as características de uma sociedade marginalizada construída historicamente e que, através do acúmulo do peso histórico acaba reinventando valores que representam as características dessa sociedade fragmentada, descrente, preconceituosa, miserável e hipócrita assim como denuncia que as oportunidades que a nação oferece aos seus cidadãos são desiguais e que o *sonho americano* não pode ser de todos.

REFERÊNCIAS:

- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Atêntica, 2012. pp. 85-90.
- FANTE, John. **1933 foi um ano ruim**. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- LUKÁCS, Georg. La forma clássica de la novela histórica. In: **La novela histórica**. México: Era, 1966. pp. 15-70
- MENTON, Seymour. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: **La nueva novela histórica de la America Latina**. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 29-56.

A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE OSWALD DE ANDRADE

BRUNO MARQUES DUARTE
FURG

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa as características literárias que compõe a autobiografia *Um homem sem profissão: memórias e confissões sob as ordens de mamãe V.I – 1890-1919*, de Oswald de Andrade (1890-1954), no âmbito do desenvolvimento literário brasileiro de escritas do eu. Primeiro, traçaremos os principais aspectos teóricos que estão por trás, de modo geral, das produções autobiográficas do Ocidente. Em seguida, a partir desse referencial teórico, analisaremos a referida autobiografia do nosso escritor modernista.

A autobiografia, em princípio, combina de o autor, o narrador e o personagem biografado, serem a mesma pessoa, ou seja, o autor e a sua vida reconstruída são o seu próprio objeto de narração. No que tange as formas literárias, o gênero tanto pode se apresentar em prosa como em verso. Além do mais, ele pode ainda assumir diferentes formatos narrativos, tais como: o romance, o diário, o memorialístico, as cartas, as confissões, dentre outros. Entretanto, cada uma dessas formas tem a sua maneira de se apresentar textualmente que as definem como tal, e, através disso, estabelecem as fronteiras frente aos demais modos de narrativas do eu.

Philippe Lejeune é um dos principais teóricos a examinar densamente as características que compõe as obras autobiográficas. O ensaio *O pacto autobiográfico*, publicado em 1975, ainda é considerada a principal obra de referência teórica para os iniciados no estudo do gênero autobiográfico. Nessa obra, Lejeune parte da definição de que a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Ainda no referido ensaio, Lejeune sublinha que “para que haja uma autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Embora a maioria das autobiografias seja na primeira pessoa, ela também pode se apresentar na terceira pessoa, desde que haja a relação de identidade entre o autor e o personagem principal (LEJEUNE, 2008, p. 16).

A autobiografia ambiciona construir uma imagem da personalidade narrada, deste

modo, Lejeune argumenta que o leitor pode apenas “levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade” do autor, narrador e personagem. Por conseguinte, o autor concebe o conceito de “pacto autobiográfico” que “é a afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro”. Lejeune aponta que “as formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

No texto *O pacto autobiográfico (bis)*, uma espécie de revisão crítica do ensaio de 1975, o autor complementa que o conceito de pacto autobiográfico apresenta-se sob a forma de um contrato único através de um duplo processo: “o compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo autor” (LEJEUNE, 2008, p. 57). Assim, para Lejeune, na autobiografia não pode haver graus de referência sobre o escritor, mas somente a certeza plena de sua identidade na instância da narração.

Adiante, Lejeune analisa a relação que ocasionalmente há entre a autobiografia e o romance. Segundo o autor, caso o leitor tenha razões para suspeitar que o romance apresente circunstâncias referentes à vida do escritor, mas que este optou por negar essa identidade ou não afirmá-la explicitamente, porém, se o leitor comprovar que haja a identidade entre o autor e o personagem, nesse caso, portanto, está diante do romance autobiográfico. Conforme Lejeune, essa modalidade narrativa apresenta as seguintes peculiaridades:

- 1) O romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa), ele se define por seu conteúdo;
- 2) À diferença da autobiografia, o romance autobiográfico comporta graus de identidade com o autor;
- 3) A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Simetricamente ao pacto autobiográfico, Lejeune registra também o conceito de “pacto romanesco”, que se revela basicamente em dois aspectos:

- 1) A prática patente da não identidade, isto é, o autor e o personagem não tem o mesmo nome;
- 2) O atestado de ficcionalidade, em geral, exposto no subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Uma vez estabelecidos esses conceitos, Lejeune dispõe um quadro teórico somente para as narrativas autodiegéticas em que classifica as possíveis relações combinatórias entre o nome do autor, o nome do personagem e a natureza do pacto firmado pelo escritor. O referido esquema fornece a síntese dessas possibilidades prováveis e o tipo de pacto estabelecido entre

o leitor e o texto.

Verifica-se no quadro que três situações são possíveis para o nome do personagem e para o tipo de pacto firmado. O personagem: 1) tem um nome diferente do autor; 2) não tem nome; 3) tem o mesmo nome do autor. O pacto: 1) romanesco; 2) ausente; 3) autobiográfico. Teoricamente, o quadro apresenta nove combinações, no entanto, apenas sete são possíveis, pois há dois quadrantes vazios. Lejeune excluiu o resultado de combinação tanto da identidade do nome e do pacto romanesco, quanto da diferença de nome e do pacto autobiográfico. Veremos adiante que dois anos depois a publicação deste quadro, um dos quadrantes vazios é preenchido através de uma obra produzida pelo romancista e professor universitário Serge Doubrovsky.

Em 1992, Clara Rocha publica *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica de Portugal*. Nesta obra, além de a autora analisar algumas produções autobiográficas do sistema literário de Portugal, ela apresenta inicialmente um texto teórico a propósito das modalidades de escritas do eu, que serve de introdução às referidas análises. Na abertura, a autora registra que a escrita autobiográfica agrega dois movimentos de sentidos opostos; por um lado, têm-se a tentativa de concentração do eu e/ou a procura de um centro próprio; por outro, há a dispersão ou desagregação da coerência desse eu. Portanto, chocam-se na narrativa uma força centrípeta e uma força centrífuga. Nesse movimento contínuo, o indivíduo “se reconhece oscilante, dramático e em diálogo consigo mesmo e com outrem” (ROCHA, 1992, p. 27).

Segundo Rocha, de modo geral, o fenômeno da escrita autobiográfica ocorre frequentemente na maturidade ou na velhice. O fato de a memória ser fragmentada e volátil permite ainda que as instâncias narrativas do eu contemple múltiplas possibilidades técnico-composicionais. Deste modo, a autobiografia não é coagida a seguir a ordem cronológica do calendário. São-lhe admitidos desvios temporais, *flashbacks*, antecipações, associações entre episódios que pertencem há tempos distintos (ROCHA, 1992, p. 33). Nessa perspectiva, a construção do eu através da linguagem textual corresponde a um segundo nascimento, e o indivíduo que se narra é outro, duplo da pessoa real. Esse novo eu reconstruído pelo eu vivido é uma personagem, que “apenas difere da personagem de ficção por ser protagonista duma vida da qual o próprio eu não é autor, é somente coautor” (ROCHA, 1992, p. 46). Portanto, “o herói autobiográfico é uma recriação, a combinação entre uma pessoa real e uma personagem inventada, o resultado de um processo simultaneamente de autodescoberta e de modelação de uma imagem” (ROCHA, 1992, p. 49).

No sentido de sintetizar as prováveis gêneses da escrita autobiográfica, Rocha aponta as sete principais motivações que estão por trás da publicação de uma autobiografia:

1) O escritor pode responder à expectativa do leitor que deseja conhecer na intimidade uma figura pública (manutenção do mito do “autor”);

- 2) Corrigir ou desmentir opiniões erradas de que foi ou pode vir a ser vítima;
- 3) Dar-se corajosamente na revelação do seu lado “bom” e do seu lado “mau”;
- 4) Pedir uma absolvição (modalidade das confissões cristãs);
- 5) Fazer a crônica pessoal de um tempo, transformar a autobiografia num testemunho;
- 6) Tentar recuperar o passado através da memória;
- 7) Expressar a angústia do futuro, a vertigem do escoamento do tempo, a cronofobia, ou seja, a compreensão do tempo como oponente da realização pessoal (ROCHA, 1992, p. 33-34).

Em 1977, Doubrovsky após analisar a teoria normativa e o quadro síntese de Lejeune, decide preencher um dos quadrantes vazios através de uma obra que combine o pacto romanesco com o uso do próprio nome. Desse modo, o quadrante superior da direita passa a ser ocupado pelo termo “autoficção”, cunhado pelo próprio autor (Doubrovsky) para definir sua obra *Fils*. O autor apresenta o vocábulo na contracapa do referido livro da seguinte forma: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no entardecer de suas vidas e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiserem, autoficções”.¹

Antes da obra de Doubrovsky, Roland Barthes, em 1975, publica uma autobiografia nos moldes do quadro de Lejeune. O referido autor firma o pacto através do próprio título *Roland Barthes por Roland Barthes*. No entanto, na contra capa da obra ele escreve: “Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de um romance”.² Talvez Barthes já estivesse lançando uma autoficção quando paradoxalmente afirmava e quebrava o referido pacto autobiográfico de Lejeune. Doubrovsky, possivelmente, conhecia a obra de Barthes, e mediante a leitura da teoria de Lejeune, escreveu *Fils*, desde então, o termo autoficção passou estar na ordem do dia, ou ainda, segundo Colonna, tornou-se uma “mitomania literária” entre os escritores contemporâneos (COLONNA, 2004, p. 14).

Em 2004, Vincent Colonna publica *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, obra que imediatamente tornou-se referência teórica de estudos sobre a autoficção. O livro analisa as principais características dessa modalidade narrativa, juntamente com o percurso de sua prática no Ocidente. Conforme Colonna, desde que há escritores, há uma “fabulação de si”, deste modo, o autor registra que desde Luciano de Samósata, escritor grego do século II, com a obra *História verdadeira*, a autoficção já era uma prática evidente, embora não inteiramente esclarecida. Para o autor, autoficção são as composições literárias em que o escritor se apresenta com o nome próprio em uma história ficcional, aceita por conformação convencional (romance, comédia) ou através de um contrato estabelecido com o leitor (COLONNA, 2004, p. 70-71). Colonna aponta

¹ Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofictions.

² Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.

que há desde Luciano de Samósata três modelos de compor uma escrita autoficcional:

1) Autoficção fantástica: é a narrativa que apresenta grandes possibilidades fantasiosas. O autor assume a condição de um protagonista homônimo e se insere num contexto inverossímil, lugares imaginários, sem referência a sua história de vida;

2) Autoficção especular: nessa narrativa o autor não é o protagonista, apenas um personagem secundário da história. Nesta o autor se posiciona de forma autorreflexiva e propõe interpretações e modos de leitura a respeito da trama;

3) Autoficção biográfica: esse é o modelo narrativo mais constante na atualidade. O autor protagonista narra a sua vida, e ao mesmo tempo, a ficcionaliza (COLONNA, 2004, p. 67-145).

Nota-se que nas três modalidades narrativas, a identidade do autor não é colocada em dúvida. O terceiro modelo “autoficção biográfica” se aproxima bastante do que Lejeune definiu como “romance autobiográfico”, mas com a diferença de que neste existe uma possível semelhança entre o autor e o personagem, e naquele há a confirmação plena da identidade entre eles. Doubrovsky e Colonna concordam com a homonímia nas três instâncias narrativas. Entretanto, o primeiro aproxima-se mais da autobiografia, enquanto que o segundo orbita mais o âmbito da ficção. No final da obra, Colonna apresenta uma pequena antologia de definições e recorrências do vocábulo “autoficção”.

UM HOMEM SEM PROFISSÃO: MEMÓRIAS E CONFISSÕES SOB AS ORDENS DE MAMÃE V.I – 1890-1919

No âmbito do sistema literário de produções autobiográficas de escritores brasileiros, observa-se através das respectivas datas de publicações que Oswald de Andrade é possivelmente o sexto autor do cânone nacional a publicar, em 1954, uma autobiografia sob a forma de narrativa³. Previamente temos a de José de Alencar, com *Como e porque sou romancista*, de 1873; a segunda posição pertence a Joaquim Nabuco com *Minha formação*, de 1900; a terceira é de Helena de Morley com *Minha vida de menina*, de 1942; a quarta é de Graciliano Ramos com *Infância*, em 1945; a quinta é o *Diário íntimo*, de Lima Barreto, publicado postumamente em 1953; e por último, *Memórias do cárcere*, também de 1953, novamente por Graciliano Ramos. Importante sublinhar que *Infância* e *Memórias do cárcere*, foram responsáveis por colocar o gênero autobiográfico em evidência tanto na crítica como na historiografia literária

3 Existem outras autobiografias de políticos e poetas desde o século XVIII até a primeira metade do XX. No entanto, estabelecemos neste texto três critérios de recorte na pesquisa: 1) o de escritor canônico; 2) o texto em prosa; 3) a data de publicação, que em muitos casos difere do ano de escrita da obra.

brasileira.

A capa de *Um homem sem profissão: memórias e confissões sob as ordens de mamãe VI – 1890-1919* de Andrade apresenta um sistema de signos que adverte o leitor que esse livro trata-se de uma autobiografia. A capa vermelha da publicação original de 1954 é preenchida no fundo com um desenho pueril de Nonê, filho de Oswald com Kamiá. Além disso, o título contém os termos “memórias” e “confissões” que são vocábulos clássicos dessa modalidade de escrita. Entretanto, a frase “Um homem sem profissão e sob as ordens de mamãe” denota o tom irônico por parte de Oswald ao abordar a si mesmo. Além disso, temos o recorte temporal estabelecido, ou seja, do final do século XIX até os eventos prévios ao modernismo de 1922.

A obra autobiográfica de Oswald de Andrade se organiza apenas em duas partes. A primeira constitui um prefácio de seis páginas escrito por Antônio Candido, amigo de Oswald na época, que tece breves comentários acerca do livro. A segunda é a história de vida do autor registrada em duzentas e uma páginas sem absolutamente nenhuma interrupção, há não ser através de um espaçamento duplo entre os parágrafos que sinaliza o fim de um assunto e início do seguinte. Vale salientar que essa arquitetura composicional dificulta o processo de leitura, uma vez que há precárias opções de pausa, ainda mais se levarmos em conta a dimensão e a complexidade do livro.

Um homem sem profissão começa com o narrador-autor-personagem apresentando e comentando sua própria obra, num parágrafo de literariedade notável:

Este livro é uma *matinada*. Apesar de ser o meu livro da *orfandade*. Em 1912, chegando de minha primeira viagem à Europa, e encontrando morta minha mãe, nos mudamos logo de moradia, eu e meu pai. Ao fechar o aposento dela, já com a casa vazia de móveis e pessoas, me ajoelhei para beijar o chão, no local onde mamãe falecera. Mas meu coração sorria para vida. E assim foi durante largo período, até murcharem uma a uma as pétalas da esperança que a coragem, a idade e a saúde faziam vicejar (ANDRADE, 1954, p. 19. Grifos meus).

Observam-se nesse primeiro parágrafo desvios temporais, antecipações, e ainda, pode-se lê-lo como uma síntese da própria obra. Do mesmo modo, constata-se a relação de identidade entre o autor, o narrador na primeira pessoa e o personagem, ou seja, com a referida capa e essa leitura inicial temos a consolidação do pacto autobiográfico. Depreende-se através desta citação que o vocábulo “matinada” possui sentido ambíguo, por um lado pode significar a alvorada, que neste contexto aponta para o nascimento e maturação de Oswald de Andrade, por outro lado, pode também denotar algazarra, qualitativo plenamente reconhecido no autor, uma vez que o mesmo conduzia sua vida pela crítica à tradição e aversão aos preceitos socioculturais contemporâneos.

A palavra “orfandade” também denota ambiguidade, pois se trata, evidentemente, da perda dos pais, em especial, do súbito falecimento de sua mãe, mas simultaneamente aponta para as perdas contingentes na vida de Oswald. Portanto, esse parágrafo síntese apresenta a proposta dialética a partir do qual o autor reconstrói a sua história de vida, que se dá através do movimento cíclico dentre os episódios de “matinada” e “orfandade” em meio a suas memórias e confissões.

Do mesmo modo que ocorre em várias autobiografias, o autor reserva uma parte do início para traçar a árvore genealógica familiar, no sentido de buscar suas origens paternas e maternas. O narrador protagonista registra que a sua geração integrara-se na consciência capitalista, de modo que arrefeceu as relações familiares tidas anteriormente como afetivas. Logo, a família passou a se encontrar em enterros, doenças ou em transações de bens. Oswald conclui que os seus pais vinham do patriarcado rural, e a sua geração inaugurava a era industrial (ANDRADE, 1954, p. 21). Nessa passagem o autor traz a genealogia da família vinculada a uma análise histórica econômica do Brasil da virada do século XIX para o XX.

Oswald após apresentar a genealogia da sua família, o narrador se desloca do tempo passado para o presente da escrita na qual passa a expor dúvidas acerca de por onde e como iniciar suas memórias. O autor ao ambicionar a fundação do seu duplo oscila num diálogo metamemorialístico consigo e com o leitor:

Como e por onde começar minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no 5º andar. [...] Estou atacado duma asma cardíaca, produzida por insuficiência e o dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardiovitól que o farmacêutico da vizinhança, seu nenê, vem aplicar todas as noites, na veia (ANDRADE, 1954, p. 22).

Conforme vimos em Rocha, de modo geral, a autobiografia é produzida na maturidade ou na velhice. Em *Um homem sem profissão*, temos esses dois elementos e ainda um terceiro que poderíamos denominar de “estado pré-morte”, dado que o autor se reconhece debilitado pela doença de tal maneira que quando este primeiro volume é publicado, Oswald falace como quem cumpre sua própria profecia.

Na sequência, o narrador, ainda antes de iniciar suas memórias, passa a delinear o espaço físico onde se encontra: “Fito nas paredes do *living* espaçoso as minhas altivas bandeiras”. O autor descreve os quadros da pintura moderna que adquiriu, e conclui que estes “são os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida” (ANDRADE, 1954, p. 22). Concomitante ao fato de Oswald chamar atenção para os “troféus” representantes de sua cruzada artística modernista,

tal descrição espacial serve também para situar o centro a partir do qual ele construirá o seu mundo memorialístico pela diegese literária. Portanto, nesse sentido, além da presença do mito de Narciso, temos também presente o mito de Zeus como quem organiza o caos da memória.

Segundo Oswald, um dos motivos que o conduziu a escrever *Um homem sem profissão* se deve ao um encontro especial com Antônio Candido, em que este “diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional”. Desse modo, ressalta o narrador de forma súbita, “pois, se é preciso começar, comecemos pelo começo” (ANDRADE, 1954, p. 23). A primeira lembrança que Oswald narra remete-se a sua precoce experiência de caráter físico sexual. Conforme conta o autor, “sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas, senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo” (ANDRADE, 1954, p. 24). Como veremos adiante, outra característica presente do mito de Zeus é a aventura erótica do deus grego, que ocorre da mesma forma no duplo de Oswald.

Seguindo os ritos comuns em autobiografias, o autor irá nos contar suas experiências de “a primeira vez...” nas contingentes esferas da vida pessoal. A subsequente experiência refere-se à primeira viagem que faz ao Guarujá com os pais, fato importante que ficou na memória afetiva do personagem (ANDRADE, 1954, p. 27). No âmbito da atividade literária, Oswald destaca a influência do seu tio Herculano para sua formação de escritor, pois, para o autor sendo o tio “um literato, não soou mal essa palavra em casa, quando, muito cedo, eu me declarei também disposto a escrever” (ANDRADE, 1954, p. 29). Entretanto, o narrador tinha consciência da herança dos terrenos da Vila Cerqueira César, desse modo, a literatura não constituía compromisso com as necessidades financeiras básicas, como indica o título da obra, Oswald se vê ironicamente como *Um homem sem profissão*.

Segundo o narrador, a influência para sua formação de escritor não se deu apenas pela imagem do tio, mas também pelo contato com seu primo Paulo, filho de Herculano, que lhe expôs o enredo de um conto que escrevia titulado *O fantasma das praias*. Registra Oswald que “essa história me deslumbrou de tal modo que, quando Paulo partiu para o Rio, eu sorratamente me aproveitei do assunto e escrevi *O fantasma das praias*. É esse plágio o marco inicial de minha vida literária” (ANDRADE, 1954, p. 29-30). Nesse momento compreende-se o lado confessional que assume as narrativas autobiográficas, a franca exposição das transgressões visa também à absolvição das mesmas. Posteriormente ao fato do plágio, Oswald declara que “nas noites quietas, meus pais deitavam-se cedo. Eu procurava, sentado à mesa de jantar, ensaiar num caderno a minha nascente literatura sem motivos” (ANDRADE, 1954, p. 49).

Na temática de relacionamentos, o personagem declara que o seu primeiro amor na infância foi Sara, entretanto, longos anos depois, ao visitar os antigos vizinhos a moça lhe passou “completamente despercebida. Estava feia, ossuda, alta. Era outra pessoa” (ANDRADE, 1954,

p. 53). Essa citação aponta que no percurso dessa composição autobiográfica, o autor compõe os personagens secundários da narrativa de forma cômica e caricatural, pois, na sequência, vários deles aparecem descritos por características fixas e ridículas.

Conforme vimos em Rocha, a escrita autobiográfica agrega dois movimentos de sentidos opostos, por um lado, têm-se a tentativa de concentração do eu, por outro, a dispersão ou desagregação da coerência desse eu. Deste modo, uma força centrípeta e uma força centrífuga duelam no âmbito narrativo. *Um homem sem profissão* oscila entre essas duas forças, visto que em várias passagens ocorre o descentramento do eu. Nessas ocasiões, a autobiografia é preenchida pela crônica de fundo histórico, como por exemplo, nota-se o espaço que ocupa a descrição da instalação e funcionamento do primeiro bonde elétrico em São Paulo, ou em menor grau, a Revolta da Chibata, a gripe espanhola e a Primeira Guerra Mundial. Portanto, a crônica é o gênero amplamente utilizado pelo autor nas passagens em que o peso do eu é diminuído na sua autobiografia.

O autor apresenta em algumas passagens os livros que contribuíram para sua formação de leitor. Ainda na infância, ele teve contato com as *Espumas flutuantes*, de Castro Alves; *Carlos Magno e os doze pares de França*; e, aos doze anos lia *A ilha misteriosa*, de Júlio Verne. Posteriormente, na escola, o professor Gervásio de Araújo incentiva o nascente autor a continuar sua trajetória na literatura. Oswald também dedica a esse professor o fato de ter se tornado escritor, uma vez que o mesmo

declarava, mostrando as minhas composições, que eu possuía uma decidida vocação literária e que, como escritor, saberia honrar meu país. Tomado de estímulo, ampliei minha intimidade com o professor que me aconselhou logo a ler *Os miseráveis*, de Vitor Hugo (ANDRADE, 1954, p. 83).

Nessa citação, o autor utiliza um recurso literário presente nas biografias de Plutarco, que são as visões proféticas a respeito da grandeza literária do protagonista no futuro. Nesse caso, o referido professor pronuncia a profecia de que Oswald se tornaria um escritor que honraria o país. Na sequência escreve o autor: “enveredei por tragédias gregas, peças de Shakespeare e Maeterlinck. Foi aí que conheci, menino de loja, vivo, moreno, de negros cabelos, meu amigo e editor José Olympio” (ANDRADE, 1954, p. 83).

O narrador conta-nos que ao ler *A relíquia*, de Eça de Queiroz, teve a sua primeira crise de catolicismo, e registra que “tendo da igreja a pior ideia, nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso, de que nunca tentei me libertar. A isso chamo eu hoje sentimento órfico” (ANDRADE, 1954, p. 84). Depois de Oswald completar os estudos básicos, em 1909, ele é admitido, a pedido de seu pai, para trabalhar na redação jornalística do *Diário popular* de São Paulo. Adiante, em 1911, o autor funda *O pirralho*, jornal de caráter satírico e

panfletário. Nesse projeto “juntou-se uma súplica de poetas, escritores e jornalistas improvisados” (ANDRADE, 1954, p. 98-99). Reiterando o que afirmamos anteriormente, nessa autobiografia o narrador muda de tópico de um parágrafo para o próximo usando somente um espaçamento duplo como recurso de sinalização.

Após explanar sobre o referido jornal, o autor registra que “aos 20 anos eu tivera minha iniciação sexual com duas hóspedes de minha própria casa” (ANDRADE, 1954, p. 99). Em seguida desse episódio e de algumas reflexões digressivas sociológicas a respeito dos bordeis no Brasil, o narrador retorna ao tópico do jornalismo. Segundo o autor, com o desenvolvimento do seu próprio jornal que “lutava pelo civilismo de Rui contra a ditadura de Pinheiro Machado”, pode demitir-se do *Diário popular* e ter autonomia intelectual no seu periódico (ANDRADE, 1954, p. 103).

A primeira viagem a Europa de Oswald constitui uma das partes menos interessante de *Um homem sem profissão*, sobretudo, se considerarmos a repercussão que teve as teorias modernistas no Brasil vindas da Europa que foram densamente sublinhadas pelas histórias da literatura nacional. Após a referida viagem, o personagem questiona-se:

Por que gostava eu mais da Europa do que do Brasil? Os meus ideais de escritor entraram grandemente nessa precoce tomada de posição. Tinha-se aberto um novo *front* em minha vida. Nunca fui com a nossa literatura vigente. A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela me interessava (ANDRADE, 1954, p. 119).

Além do sistema literário, a outra parte que fascinara Oswald em relação à Europa era “a existência livre de artistas, com amores também livres” e a boemia (ANDRADE, 1954, p. 120). Para o narrador, no Brasil tudo era considerado pecado e a Europa simbolizava a ideia de liberdade sexual. Observa o autor, através de um intertexto com sua obra que

Quando *Serafim Ponte Grande*, recém chegado a Paris, dizia que agora podia trepar; exprimia o meu desafio. Meu pai me avisara que as mulheres eram fáceis. Mas, no Brasil tudo era feio, tudo era complicado. Sem dúvida, atribuo o número imenso de crimes sexuais aqui praticados pelos ditos “tarados”, dois mil e tantos em cerca de dois anos, a essa contenção mantida pela nossa mentalidade colonizada, pelo país sem divórcio e onde, apenas nas classes altas, se esboça um movimento de liberdade de ideias correspondente a evolução moral do mundo. O tarado é filho da falta de divórcio. Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá, sanções terríveis como aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. Os contos de Maupassant já tinham me elucidado a esse respeito (ANDRADE, 1954, p. 122).

Retornando ao tópico da formação intelectual, salienta o narrador que “sempre fora um rebelado, um estranho leitor de Dostoiévski, que ligava à prepotência de Nietzsche”, e dos dois manifestos modernistas que anunciavam uma nova maneira de conceber o mundo, Oswald declara que conheceu em Paris o menos importante, o futurismo de Marinetti (ANDRADE, 1954, p. 123-124). Voltando da Europa o personagem traz consigo para o Brasil a francesa Kamiá, pois ela “se mostrava afável e prestimosa” (ANDRADE, 1954, p. 119). A narrativa autobiográfica apresenta um dos momentos mais sensíveis quando ocorre a orfandade materna do protagonista. Registra o autor:

O meu dissídio com Deus produziu-se no dia 13 de setembro de 1912. Foi aí que, tendo regressado da Europa e descido no Rio, vim pelo trem noturno e desembarquei na estação da luz por uma manhã molhada de primavera precoce. A maneira por que um grupo de amigos e familiares me rodeou e abraçou me fez perceber que alguma coisa muito grave se tinha passado. De fato, minha mãe não existia mais. Tinha falecido apenas alguns dias antes. Seis dias. Sem poder ao menos esperar o meu regresso (ANDRADE, 1954, p. 126).

Passado o período lutuoso do herói, num chalé, veio a nascer o filho primogênito de Oswald com Kamiá, “apelidado de Nonê, uma síntese de “nosso nenê” com que meus pais me haviam chamado na infância” (ANDRADE, 1954, p. 129).

Interessante observar a crítica literária que o autor registra na sua autobiografia. Segundo Oswald, o cânone literário brasileiro do início do século XX resumia-se a Olavo Bilac e Coelho Neto, este último, teve em vida um breve período de notoriedade, atualmente ninguém se lembra dos seus romances. Por conseguinte, conclui o narrador que “houvera um surto de Simbolismo com Cruz e Sousa e Alphonsus Guimarães mas a literatura oficial abafava tudo. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac” (ANDRADE, 1954, p. 133).

Durante a viagem no transatlântico para Europa, Oswald tinha conhecido a pequena dançarina Carmen Lydia, cujo nome artístico era Landa Kosbach. O autor batizara a referida bailarina na Itália, e após alguns anos, devido à Primeira Guerra Mundial ela migra para o Brasil. Nesse momento, sublinha o narrador: Landa “tem dezesseis anos. É uma flor de carne musculosa e doirada. Com a velha atrás, cheia de vidrilhos” (ANDRADE, 1954, p. 139). A “velha” é a guardiã da moça, que o protagonista conhecera também no navio. A partir desse momento a vida do personagem se transforma em uma obsessão para casar-se com a sua nova Dulcinéia.

No episódio de Landa, depreendemos que a escrita de *Um homem sem profissão* apresenta uma série de intertextos com a literatura clássica e moderna, em especial, as tragédias. No percurso da composição de Oswald encontramos referências a Homero, Édipo, Macbeth, Otelo,

Irmãos Grimm, Dom Quixote, Virgílio, a bíblia, dentre outras obras de cunho sociológico e filosófico.

Após o tumultuoso envolvimento com Landa, o protagonista toma uma espécie de “atitude cristã superior” e passa a narrar como conheceu Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Monteiro Lobato e outros. Oswald retorna em nova aventura erótica com Deisi, descrita como “esquelética e dramática, com uma mecha de cabelos na testa”, alcunhada de “Miss Cíclone” (ANDRADE, 1954, p. 175). Ele aluga uma *garçonnière* em 1917, e a partir desse momento começa a ter uma roda de intelectuais que o visitam periodicamente, que são em síntese, os precursores do modernismo em São Paulo. Nessa parte a própria narrativa autobiográfica de Oswald assume uma feição modernista através de uma técnica-compositiva de cartas, bilhetes e intertextos com *Memórias sentimentais de João Miramar*, que dialogam com a presente autobiografia.

Depois de narrar o falecimento do pai, ocorrido em 1919, e defender Anita Malfatti da crítica de Monteiro Lobato, a autobiografia de Oswald tem seu clímax e desfecho com a triste morte de Deisi, por posteriores complicações de um aborto sugerido pelo ciúme do protagonista. Registra o autor: “sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem me dizer adeus” (ANDRADE, 1954, p. 218). Nesse ponto, a narrativa conclui-se na orfandade, uma vez que a “matinada”, ou seja, a maturação já estava concluída.

Retomando o exposto até o momento, a autobiografia de Oswald de Andrade enquadra-se no conceito de Lejeune, visto que é uma narrativa retrospectiva em prosa que focaliza em particular o desenvolvimento de sua personalidade. Pode-se afirmar que *Um homem sem profissão* apresenta três mitos: Narciso, Zeus e Teseu. A propósito das motivações que podem presidir a escrita autobiográfica, encontra-se em Oswald quatro das sete enunciadas por Rocha: 2) dar-se corajosamente na revelação do seu lado “bom” e do seu lado “mau”; 4) pedir absolvição; 5) fazer a crônica pessoal de um tempo, transformar a autobiografia num testemunho; 6) tentar recuperar o passado através da memória.

De acordo com a abordagem de Colonna, a autobiografia de Oswald é classificada como uma autoficção biográfica, isto é, o autor protagonista narra a sua vida, e ao mesmo tempo, a ficcionaliza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, o exame de *Um homem sem profissão: memórias e confissões sob as ordens de mamãe V.I – 1890-1919* mostra que a autobiografia de Oswald de Andrade apresenta as seguintes peculiaridades:

1) O autor ao abordar a si mesmo transforma-se num personagem literário que preza pela liberdade individual e constantemente ambiciona polêmicas aventuras eróticas. Constatase isso nas relações que o protagonista obtém com Kamiá, Landa e Deisi.

2) A ordem é suspensão no percurso da vida reconstruída de Oswald, uma vez que o mesmo move-se por interesses liberais e pessoais. Desse modo, pode-se afirmar que a narrativa está situada no campo do cômico-sério.

3) A composição apresenta uma série de intertextos com a literatura clássica. O autor registra situações comparativas e faz referências a Homero, Édipo, Macbeth, Otelo, Irmãos Grimm, Dom Quixote, Virgílio, a bíblica, dentre outras obras filosóficas.

4) Quando o protagonista fundou o seu primeiro grupo modernista, a sua própria autobiografia assume uma feição modernista através de uma técnica-compositiva de cartas, bilhetes e intertextos com *Memórias sentimentais de João Miramar*, que dialogam com *Um homem sem profissão*.

5) A crônica é o gênero amplamente utilizado pelo autor nas passagens em que o peso do eu é diminuído no texto. Temos a descrição minuciosa do primeiro bonde elétrico em São Paulo, e, em menor relevo, a Revolta da Chibata, a gripe espanhola e a Primeira Guerra Mundial.

6) Apesar dos desvios temporais, *flashbacks* e antecipações, a maior parte da narrativa se organiza de forma linear e cronológica.

7) O autor compõe os personagens secundários da narrativa de forma cômica e caricatural, uma vez que eles aparecem descritos por características fixas e ridículas.

8) O título da obra além de revelar o perfil carnavalizado que assume o passado do autor, indica também com as palavras: “memórias”, o elemento de fundo histórico presente na narrativa; e “confissões” a exposição das transgressões que Oswald faz em uma sociedade de costumes rigorosos como de fato era o Brasil na virada do século XIX para o XX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Um homem sem profissão: memórias e confissões** V.I sob as ordens de mamãe. São Paulo: José Olympio, 1954.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1975.

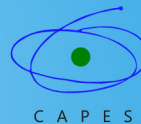
COLONNA, Vincent. **Autofictions & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau a internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ROCHA, Clara Crabbé. **Máscaras de narciso:** estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

A DOCTRINA CRISTÃ: ELOQUÊNCIA E CLAREZA

CARINA KILIAN¹
UNISC

1 INTRODUÇÃO

A Retórica é uma metalinguagem. Por meio dela analisam-se os mais variados discursos (verbais ou não verbais) nos quais esteja presente o objetivo persuasivo. Um deles é o discurso religioso. Em *A doutrina cristã*, texto escrito por Santo Agostinho (2011) para instruir os pregadores religiosos, observamos uma defesa da verdade que, segundo o bispo de Hipona, somente pode ser obtida por meio da fé religiosa. Essa verdade se encontra apenas nas Sagradas Escrituras. Nesse sentido, com a referida obra, Agostinho (2011) elabora um manual de técnicas para leitura, interpretação e transmissão do sentido correto expresso nos textos bíblicos. Agostinho (2011) segue os preceitos da Retórica Clássica, adaptando-os às necessidades da pregação religiosa.

Santo Agostinho (2011) segue a concepção expressa por Platão no *Fedro*, segundo a qual a Retórica é legítima só se estiver ao serviço do bem e da verdade. Mas em contraposição a Platão, a verdade da qual ele fala é a verdade da revelação cristã e não a verdade obtida na Filosofia por meio somente da força do intelecto humano. O pregador religioso deve transmitir da forma mais clara possível o conteúdo da Revelação. Mas também deve ser um apologista, dado que deve defender o cristianismo dos ataques dos intelectuais pagãos. Nessas duas tarefas necessitará dos recursos da arte Retórica.

Veremos aqui como Santo Agostinho (2011) considera, no Livro IV de sua obra - *A doutrina cristã*, o modo a ser usada aquela parte da Retórica que os romanos chamaram *elocutio* e que se ocupa da expressão do discurso.

2 RETÓRICA CLÁSSICA: ALGUNS CONCEITOS

No Livro IV - “Sobre a maneira de ensinar a doutrina”, da obra em estudo, Santo

¹ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul - FAPERGS

Agostinho (2011) disserta sobre a melhor maneira de expor a doutrina cristã. Em vários trechos, o bispo de Hipona insiste em que a arte Retórica só pode ser empregada para defender a verdade cristã. Mas aqui Agostinho (2011), mesmo que sua posição se origine no *Fedro* de Platão, se afasta da maneira usual e tradicional de considerar a Retórica. Com efeito, Aristóteles, Cícero e Quintiliano ligaram a Retórica não com a verdade senão com o verossímil. De fato, na Retórica, não se pode falar de uma verdade única, mas de verdades e, mais precisamente, do que é verossímil.

A Retórica, diz Aristóteles (2005), ensina a argumentar em favor dos dois lados de uma questão. Segundo esse filósofo grego, o raciocínio retórico tem como premissas aquelas opiniões aceitas pela maioria, pelo fato de serem verossímeis. Ele não parte de proposições que devam ser aceitas por estar em conformidade com uma determinada doutrina religiosa.

O bispo de Hipona afirma que “É um fato, que pela arte da Retórica é possível persuadir o que é verdadeiro como o que é falso” (AGOSTINHO, 2011, IV, 2, 3, p. 208), logo, a fé cristã não pode ficar desamparada perante a mentira. Dessa forma, ele pergunta por qual motivo as pessoas honestas também não fariam uso das técnicas da Retórica para promover o bem, e é a partir disso que ele inicia seu trabalho.

Para o bispo de Hipona, “Eis o que constitui o talento da palavra ou da eloquência: os princípios e preceitos dessa arte unidos ao emprego engenhoso da linguagem, especialmente exercitada a realçar a riqueza do vocabulário e do estilo” (AGOSTINHO, 2011, IV, 2, 3, p.209). Assim, a Retórica torna-se uma grande aliada para a defesa da fé cristã, embora Santo Agostinho (2011) condene os usos que os pagãos fizeram dela.

A respeito da eloquência, sabemos que, desde Aristóteles (2005, III, 1404b, p. 244), a “(...) virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que, se o discurso não comunicar algo com clareza, não perará a sua função própria. E ele nem deve ser rasteiro, nem acima de seu valor, mas sim adequado”.

Dessa forma, a clareza é fundamental para o bom entendimento de todos, já que o auditório pode ser constituído de pessoas com níveis diferentes de conhecimento. Ademais, a adequação do estilo ao assunto é outro fator que desempenha muita força na persuasão, pois é ele quem dá o tom desencadeador da adesão do auditório à tese do orador.

A Retórica tem aplicação em diferentes âmbitos da linguagem (verbal ou não verbal), mas sua conceituação varia entre os próprios autores. Lausberg (1967), por exemplo, a divide em *Retórica de sentido lato* (qualquer discurso) e *Retórica de sentido restrito* (Retórica escolar, do âmbito jurídico), que é objeto de ensino desde o século V a.C. “A Retórica é um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende (§3)” (LAUSBERG, 1967, p.75).

Para esse autor, a Retórica é definida como uma arte que se utiliza do pensamento e dos recursos da linguagem. No nível do pensamento, estão a *inventio* e a *dispositio*. Elas têm por finalidade encadear os pensamentos para promover a credibilidade. Já no nível da linguagem, na *elocutio*, está a análise dos recursos linguísticos que o orador deve escolher se quiser conseguir a adesão de sua audiência. A *elocutio* ensina como o orador deve se expressar para ser compreendido.

Contudo, muitas vezes, a clareza não é alcançada devido ao mau emprego das categorias linguísticas no discurso (LAUSBERG, 1967). Elas desencadeiam o fenômeno chamado obscuridade linguística, do qual Santo Agostinho (2011) também se ocupa na *Doutrina cristã* ao tentar elucidar o significado do discurso bíblico.

Para Lausberg (1967, 130, p.126,), a clareza “(...) consiste na compreensibilidade intelectual do discurso. A compreensibilidade intelectual é, ela própria, condição prévia da credibilidade: só aquilo, que é compreendido, pode ser crível”.

Portanto, a compreensibilidade do discurso depende do bom desempenho do orador ao empregar corretamente as categorias linguísticas, mas não somente isso. Ao orador, compete uma série de habilidades que fazem parte de sua formação. Segundo Cícero (2009, I, 138, p.169), “(...) o primeiro ofício do orador é discursar de maneira adequada para atingir a persuasão (...)”.

No *De oratore*, Crasso expõe que toda a faculdade do orador se organiza em cinco partes: a primeira (invenção) encontrar o que dizer; a segunda (disposição), organizar o assunto conforme a importância; a terceira (elocução) ornar o discurso; a quarta (memória), guardar os temas na memória; a quinta (ação) atuar com graça. Ademais, é preciso discursar de maneira clara para obter a adesão dos ouvintes ou leitores:

Ouvira também o que se ensina acerca dos ornamentos do discurso propriamente dito: em primeiro lugar, preceitua-se que, no discurso, falemos de maneira pura e correta, em seguida, de modo claro e límpido, então ornadamente, depois, de maneira adequada à dignidade dos temas e, por assim, dizer, decorosa (...) (CÍCERO, 2009, I, 142-146, p.170).

Nesse trecho, fica salientada a importância do estilo que deve ser claro e límpido, ornado quando necessário, e adequado aos temas sobre os quais disserta.

Cícero (2009, I, 150, p. 171) afirma também que a melhor atividade do orador é a escrita: “A escrita é a melhor e mais importante realizadora e mestre do discurso; e não há insulto nisso; se a preparação e a reflexão supera o discurso improvisado e fortuito, é evidente que a escrita assídua e cuidadosa será superior a ela”. Já Platão, filósofo grego, considera que a melhor amiga do orador é a fala, pois um texto escrito não consegue explicar todos os seus sentidos possíveis sem a presença do autor.

No *De oratore*, Cícero (2009) defende a necessidade de o orador conhecer vários assuntos, para que não tenha um discurso vazio. Essa óptica também é compartilhada por Santo Agostinho (2011) ao afirmar que ele precisa fazer um discurso sábio e eloquente ou, pelo menos, sábio.

Conforme Cícero (2009), para que o orador desperte as emoções no auditório, ele necessita conhecer o temperamento dos homens, tal como afirmou Aristóteles (2005) sobre a persuasão depender não somente da razão, mas também da emoção. Por fim, “(...) o orador completo e perfeito é aquele capaz de falar sobre todos os assuntos de maneira variada e abundante” (CÍCERO, 2009, I, 59, p. 157), já que

(...) todo o poder e toda a teoria oratória devem ser expressos acalmando-se ou incitando-se o pensamento dos ouvintes. É necessário que se somem a isso alguma graça, chistes e uma cultura digna de um homem livre, bem como rapidez tanto ao responder como ao atacar, acrescida de graciosidade com refinamento e urbanidade (CÍCERO, 2009, I, 17, p. 150).

Na eloquência, o orador precisa adaptar o seu discurso a um estilo. Para Reboul (2004, p. 62),

O melhor estilo, ou seja, o mais eficaz, é aquele que se adapta ao assunto. Os latinos distinguiam três gêneros de estilo: o nobre (*grave*), o simples (*tenue*) e o ameno (*medium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto: o nobre para comover (*movere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectere*), sobretudo no exórdio e na digressão.

Santo Agostinho (2011), por sua vez, considera importante misturar os três gêneros de estilo. O melhor, para ele, é ir variando os três estilos à medida que o assunto se presta a isso.

Ainda que nosso orador capacitado tenha sempre questões importantes a tratar, ele não deve fazê-lo constantemente em estilo sublime, mas em estilo simples, se estiver a ensinar; e em estilo temperado, se estiver a censurar ou louvar. Mas quando for preciso determinar à ação os ouvintes que deveriam agir, mas que resistem, ele empregará, então, para expor as grandes verdades, o estilo sublime e os acentos próprios a comover os corações. E algumas vezes, a respeito de uma mesma questão importante, empregará o estilo simples para ensinar o estilo temperado para enaltecer, e o sublime para fazer voltar à verdade um espírito desviado (AGOSTINHO, 2011, IV, 20, 38, p. 245-246).

No discurso persuasivo, Reboul (2004, p.62) valoriza a conveniência, a clareza e a forma de exposição do orador:

A primeira regra é, portanto, a da conveniência (*prepon, decorum*). (...)

A segunda regra é a da clareza, em todas as palavras, a adaptação do estilo ao auditório. Pois a clareza é relativa: o que é claro para o público culto pode parecer obscuro para quem é menos culto e infantil para especialistas. Ser claro é pôr-se ao alcance de seu auditório concreto. (...)

A terceira regra diz respeito ao próprio orador, que deve mostrar-se em pessoa no seu discurso, ser colorido, alerta, dinâmico, imprevisto, engraçado ou caloroso, numa palavra: vivaz. (...) Finalmente, a brevidade, que constitui a força das máximas.

Para Aristóteles (2005, III, 1404b, p. 244), a “(...) virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que, se o discurso não comunicar algo com clareza, não perará a sua função própria”. Em outras palavras, se o discurso não for claro, não irá persuadir, conforme já citamos Lausberg (1967) e o próprio Aristóteles (2005).

Segundo o filósofo grego, no discurso, três modos significativos podem ser empregados: o sentido próprio, o sentido apropriado e a metáfora. O próprio é o sentido que se mostra no uso comum de uma expressão; apropriado é um uso não familiar do termo ou expressão, por exemplo ao usar uma palavra em sentido técnico ou quando lhe outorgamos um sentido arcaico; e a metáfora é um significado transposto de uma palavra para outra, efetuado numa relação de transferência e/ou substituição.

Ainda, para Aristóteles (2005), é sobretudo “o estilo apropriado [que] torna o assunto convincente, pois, por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está a falar diz a verdade” (ARISTÓTELES, 2005, III, 7, 1408a, p. 257). Outrossim, é preciso adequar o estilo ao auditório, pois, “na verdade, o rústico e o instruído não falam do mesmo modo” (ARISTÓTELES, 2005, III, 7, 1408a, p. 258). É necessário, ainda, ter cuidado e adequar a expressão a cada gênero do discurso, se é deliberativo, judiciário ou epidíctico, bem como observar se o texto é oral ou escrito.

3 ELOQUÊNCIA ECLESIAÍSTICA

É a partir desses elementos da Retórica Clássica (habilidades do orador, discurso e auditório) que Santo Agostinho (2011) elabora a sua Retórica Religiosa. Para ele, o que importa é a compreensão satisfatória dos sentidos expressos nas Sagradas Escrituras, bem como a sua transmissão adequada aos fiéis. Dessa forma, o discurso cristão atingirá o seu final persuasivo:

Um homem fala com tanto maior sabedoria, quanto maior ou menor progresso faz na ciência das santas Escrituras. E eu não me refiro ao progresso que consiste em ler bastante as Escrituras, ou aprendê-las de cor, mas do progresso que consiste em

compreendê-las bem e procurar diligentemente o seu sentido (AGOSTINHO, 2011, IV,, 5, 7, p.212).

Logo, há na *Doutrina cristã* uma hermenêutica das Sagradas Escrituras, seguida de uma teoria sobre a eloquência apropriada à pregação cristã. Contudo, na óptica de Santo Agostinho (2011), se o orador não tiver inclinação para a leitura de obras eclesiásticas, para meditar sobre seu conteúdo e para escrever suas ideias conforme a fé, de nada lhe servirão os preceitos da Retórica.

Seguindo a Retórica Clássica, Santo Agostinho (2011) define o “Procedimento do orador cristão”:

O pregador é o que interpreta e ensina as divinas Escrituras. Como defensor da fé verdadeira e adversário do erro, deve mediante o discurso ensinar o bem e refutar o mal. Nesta tarefa, o mestre deve tratar de conquistar o hostil, motivar o indiferente e informar o ignorante sobre o que deve ser feito ou esperado. Mas ao encontrar ouvintes benévols, atentos dispostos a aprender ou que os tenha assim conquistado, deverá prosseguir seu discurso como pedem as circunstâncias.

Caso a questão a ser tratada seja desconhecida e for preciso esclarecer os ouvintes, que faça a exposição. Onde houver dúvidas, que ele convença, por raciocínios apoiados em provas.

É oportuno dar à sua exposição maior força, caso tenha sido preciso convencer os ouvinte, além de ensiná-los, e também para que não se aborçam no cumprimento do que já conhecem ou para levá-los a pôr sua vida em coerência com as ideias reconhecidas como verdadeiras. Aí, com efeito, são necessárias exortações, invectivas, movimentos vivos, reprimendas e todo outro procedimento capaz de comover os corações.

Na verdade, a quase totalidade dos homens, em sua atividade oratória, não deixa de agir dessa maneira (AGOSTINHO, 2011, IV, 4, 6, p.211).

Santo Agostinho foi professor de Retórica e o seu grande referente era Cícero, autor em língua latina, já que o bispo de Hipona antipatizava com a língua grega. Dessa forma, boa parte das citações em *A doutrina cristã* é fundamentada em conceitos de Cícero. Citamos abaixo uma referência do bispo ao orador romano sobre o vínculo necessário entre eloquência e sabedoria:

Tal observação não escapou aos que julgavam outrora a eloquência dever ser ensinada. Reconheceram, com efeito, que a sabedoria sem eloquência foi pouco útil às cidades, mas, em troca, a eloquência sem sabedoria lhes foi frequentemente bastante nociva e nunca útil (Cícero, *De inventione*, liber I, 1) (AGOSTINHO, 2011, IV, 5, 7, p.212).

Acima de tudo, para Santo Agostinho (2011), quando da eloquência, o orador religioso

precisa ser fiel às palavras das Sagradas Escrituras. Reforça ainda que a sabedoria e a eloquência juntas são fundamentais para o efeito persuasivo.

É, pois, de toda necessidade para o orador – que tem o dever de falar com sabedoria, ainda que não consiga fazê-lo com eloquência – ser fiel às palavras das Escrituras. Pois quanto mais ele se reconhece pobre quanto às suas próprias palavras, mais convém sentir-se rico quanto àquelas outras palavras. Justificará, desse modo, o que disser com as suas próprias palavras. Assim, quem era menor por seu próprio vocabulário crescerá pelo testemunho das magníficas palavras da Escritura. Ele agradará, certamente, ao provar com citações escriturísticas, já que pode desagradar com suas palavras pessoais.

Entretanto, o orador que desejar falar, não somente com sabedoria, mas também com eloquência, será mais útil se puder empregar essas duas coisas (AGOSTINHO, 2011, IV, 5, 8, p. 213).

“Com efeito, os que falam eloquentemente são escutados com prazer e os que falam sabiamente, com proveito” (AGOSTINHO, 2011, IV, 5, 8, p. 214).

Sabe-se que na parte da eloquência, há o uso de figuras retóricas. Santo Agostinho (2011) não as estuda detalhadamente na *Doutrina cristã*. Elas já tinham sido analisadas por Aristóteles na sua *Poética* e na sua *Retórica* e também por Quintiliano. Mesmo assim, ele aborda algumas delas quando analisa textos, principalmente, de São Paulo e de outros autores, demonstrando o modo ideal de estudo das Escrituras. Isto é, convém que o orador cristão compreenda que há sentidos figurados, os quais não podem ser tomados como literais. Ele adverte que toda a palavra que contradiz os preceitos de fé, caridade e amor está em sentido figurado.

No que se refere à formulação de uma Retórica Religiosa, Santo Agostinho (2011) vai elaborando algumas conclusões. A primeira trata-se da clareza da expressão ser mais importante do que a própria eloquência, pois é a clareza que permite a credibilidade do auditório, mas o ideal são as duas juntas, pois a eloquência promove a adesão do auditório. Sua segunda conclusão é “reservar as dificuldades a auditório escolhido”, partilhando, assim, da posição de Platão, Aristóteles e Cícero ao considerar a adequação do tema ao auditório.

Por mais difíceis que sejam as verdades sobre as quais já temos certo conhecimento, não devemos poupar esforço algum, em nossos diálogos, para dar a conhecê-las aos outros. Se tivermos auditório ou interlocutor, desejoso de aprender e dotado de aptidão intelectual que o permita perceber as verdades expostas, de qualquer modo seja, não nos preocupemos no ensino com o grau de eloquência, mas sim com a clareza na exposição (AGOSTINHO, 2011, IV, 9, 23, p. 229).

Segundo Santo Agostinho (2011), por ser a clareza muito importante, às vezes, é

preciso abrir mão da elegância ou mesmo abdicar do modo correto de falar conforme prega a gramática:

Dá-se renúncia à elegância, não, porém, para cair na trivialidade. Tal é e deve ser a aplicação do doutor sábio em instruir: que ele prefira a uma expressão obscura e ambígua, pelo próprio fato de ser latina, uma expressão mais familiar aos ignorantes do que aos cultos. Isso quando esta apresenta, na linguagem vulgar, sentido claro e determinado (AGOSTINHO, 2011, IV, 10, 24, p. 229).

A defesa da clareza se dá porque “a melhor forma de ensinar é aquela pela qual quem escuta não só ouve a verdade, mas a entende”. (AGOSTINHO, 2011, IV, 10, 24, p. 231). Por isso, sua terceira conclusão é “falar com clareza”. Dessa forma, o orador precisa proferir um discurso claro, objetivo e também com certa graça, quando quiser agradar.

A quarta conclusão do bispo de Hipona é “falar com clareza e elegância”: “Em suma, na sua função de instruir, a eloquência consiste em falar não para tornar agradável o que desagradava, nem para fazer ser cumprido o que repugnava, mas para tornar esclarecido o que estava obscuro” (AGOSTINHO, 2011, IV, 11, 26, p. 232). Dessa forma, a eloquência assume o caráter não agradável do discurso, mas também um papel importante na clareza das ideias expostas.

Portanto, para Santo Agostinho (2011) não se pode discursar de qualquer forma. Se o orador “(...) pretende agradar ou convencer seu auditório, não o conseguirá falando de qualquer modo” (AGOSTINHO, 2011, IV, 12, 27, p. 233). Logo, o estilo do discurso a ser empregado precisa ser adequado ao tipo de assunto.

É portanto necessário que o orador eclesiástico, ao persuadir a respeito de dever a ser cumprido, não somente ensine para instruir e agrade para cativar, mas, ainda, convença para vencer. Não lhe resta, com efeito, senão um meio para levar o ouvinte a dar seu consentimento: o de convencer pelo poder da eloquência, no caso em que a demonstração da verdade unida ao encanto da expressão não conseguiu fazê-lo (AGOSTINHO, 2011, 13,29, p. 236).

Na óptica do bispo de Hipona, a eloquência tem grande poder na transmissão da palavra divina pelo orador ao público fiel, tal como a própria palavra divina o tem ao ser dirigida ao corpo da Igreja:

Ó eloquência, tanto mais terrível quanto mais pura! Tanto mais veemente quanto mais sólida! É como um martelo que arrebenta as rochas! (Jr 23,29). Ora, semelhante a essa arma é a palavra de Deus a nós dirigida pelos santos profetas e pronunciada pelo próprio Deus (AGOSTINHO, 2011, IV,14,30, p.236).

Conforme Santo Agostinho (2011), a eloquência a ser seguida é aquela proposta por Cipriano: “uma eloquência séria e sóbria”, o qual a desenvolveu numa etapa posterior de seus estudos retóricos (AGOSTINHO, 2011, IV, 15,31,p.237).

No que se refere ao estilo, Santo Agostinho (2011) os relaciona aos três objetivos: instruir, agradar e converter. O primeiro deles relaciona-se ao estilo simples; o segundo, ao estilo temperado; e o terceiro, ao estilo sublime.

Pois a esses três objetivos (instruir, agradar e converter) correspondem três tipos de estilos, como parece ter desejado demonstrar aquele mestre de eloquência romana quando disse de modo análogo: “Ser eloquente é poder tratar assuntos menores em estilo simples; assuntos médios em estilo temperado e grandes assuntos em estilo sublime” (Cícero, *De Oratore*, 29,10s). (AGOSTINHO, 2011, IV, 18, 34, p.242).

Segundo Santo Agostinho (2011), o “Caráter original da eloquência sacra” é tratar as questões pequenas como se fossem grandes, já que o fundamento de toda a Retórica Cristã é agir para a salvação da alma humana. Enfatiza, sobretudo, que não há nada maior que Deus, por isso qualquer que seja a forma empregada para louvá-lo nunca será suficiente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A clareza no discurso religioso torna-se fundamental para a compreensão da palavra divina, a fim de cativar o auditório. Já a eloquência, é empregada em todos os casos, mas é principalmente necessária para converter quando a demonstração não é suficiente. O discurso, por seu turno, deve ser adequado ao público e, nele, deve predominar um estilo oratório de acordo com o tema e com as intenções do orador. Este, de sua parte, precisa adotar várias técnicas oratórias para atingir seus objetivos. Sua principal característica é o proferimento com sabedoria.

Dessa forma, Santo Agostinho (2011) espelhado nos tratadistas da Retórica, com referência predominante a Cícero, vai adaptando, na *Doutrina cristã*, os preceitos da Retórica Clássica, formando assim um manual de Retórica Religiosa, com dicas de como estudar, compreender e repassar a mensagem das Sagradas Escrituras.

Nosso trabalho visa a preencher uma lacuna nos estudos retóricos atuais. Não se deve esquecer que foi no âmbito da pregação religiosa que a Retórica sobreviveu a partir do século XVII quando a busca da certeza e da evidência, motivada pelo surgimento da Filosofia e da Ciência moderna, a colocou em desprestígio.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. Bispo de Hipona, 354-430. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. Tradução de Nair de Assis Oliveira. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011. (Patrística; 17)

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Centro de Clássicos da Universidade de Lisboa. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CÍCERO, Marco Túlio. **Diálogo sobre as divisões da oratória**. Tradução de Mauro Vieira Maciel. Uruguaiana: M.V. Maciel, 1998.

_____. **De oratore**. Books I and II. London: William Heinemann Ltd.; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942.

_____. Sobre o orador. Tradução de Adriano Scatolin. In: SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero**: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009.

_____. **Divisions de l'art oratoire. Topiques**. Tradução francesa de Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. **De l'invention**. Tradução francesa de Guy Achard. Paris: Les Belles Lettes, 2002.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

PLATÃO. **Górgias. O banquete. Fedro**. Série "Clássicos Gregos e Latinos". Lisboa/São Paulo: Verbo, 1973.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



LINGUÍSTICA EM LIBRAS: SINAIS REGIONAIS

CARLA BEATRIZ MEDEIROS KLEIN
UFPEL

REFERENCIAL TEÓRICO

Segundo Pereira (2011, p.45) explica que:

Para a Linguística não existem variantes melhores ou piores dentro de um sistema linguístico. Há variantes que são consideradas de prestígios, estigmatizadas ou neutras.

Segundo Strobel (2008, p. 46) diz:

No mundo todo, há pelo menos, uma língua de sinais com suas variações regionais usada amplamente na comunidade surda de cada país, diferente daquela da língua falada utilizada na mesma área geográfica.

Pereira (2011) nos mostra que:

A variação sociolinguística leva em consideração o fato de diferentes variantes linguísticas poderem estar relacionadas com os fatores sociais, incluindo idade, classe econômica, gênero, etnia, região e orientação sexual... (ibidem, p. 63).

OBJETIVOS

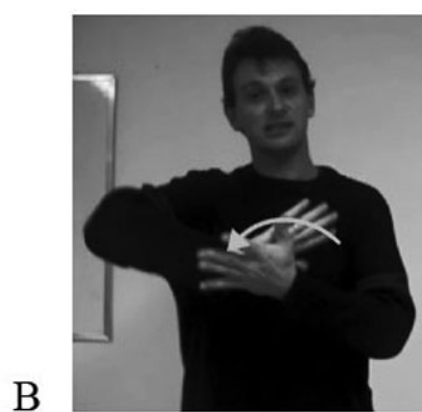
- Pesquisar e aprofundar estudos na área da linguística e suas variações na Língua Brasileira de Sinais, dentro do estado do Rio Grande do Sul;
- Comparar estas variações dentro de um contexto de diferenças culturais e sociais de cada região;
- Analisar os preconceitos linguísticos existentes em relação ao uso LIBRAS.

METODOLOGIA

- Coleta de dados por entrevistas semi – estruturadas realizadas com sujeitos surdos, formados no curso de Licenciatura Plena de Letras Libras;
- Entrevistas sinalizadas (Libras), com apresentação dos sinais e gravação em vídeo.
Ex.: sinalizando a palavra “PRECONCEITO”



Caxias do Sul



Novo Hamburgo



Santa Maria

OU



Santa Rosa

OU



RESULTADOS

- Existem variações linguísticas diferentes em cada região do Estado do Rio Grande do Sul;
- Concentram-se as maiores diferenças ao norte do Estado;



- A cultura, a educação, a sociedade em que vivem determina as variantes linguísticas de uma região ou lugar;
- Concluir que no Estado do Rio Grande do Sul existem sinais diferentes usados para uma mesma palavra.

BIBLIOGRAFIA

BRASIL, Lei Federal nº 10.436 de 24 de abril de 2002. Disponível em www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acessado em junho de 2013.

PEREIRA, Karina Ávila. **Estudo sobre a Variação Linguística da Libras no Contexto da Educação de Surdos**. Pelotas/RS: Ed. Universitária UFPEL, 2011.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis/SC: Ed. UFSC, 2008.

CORPO FEMININO, CORPO SAGRADO: UMA LEITURA DE “EJERCICIOS MATERIALES” DE BLANCA VARELA

CAROLINA VELLEDA GASPARIN
FURG

Quando se leem os poemas de Blanca Varela (1926-2009), premiada poeta nascida em Lima, capital peruana, adentra-se um território poético forte, altamente chocante, ao mesmo tempo, convida a uma entrega total, que propõe o fechamento dos olhos para melhor enxergar, para sentir a poesia. A cada poema, Varela implanta interrogações e reflexões as quais buscamos responder a cada leitura, um ciclo infinito de procura ao centro de nós mesmos, ao centro de nossa alma para melhor entendermos o mundo que nos cerca e para melhor atuarmos nesse mundo.

Cronologicamente, Varela está situada na chamada geração de 50 de poetas peruanos, ao lado de nomes como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren e Sebastián Salazar Bondy. Em seus poemários, um total de 12 livros publicados, percebem-se elementos semelhantes, mas que propõem algo novo, estampando uma poética autêntica, e possibilitam que os poemas se comuniquem constantemente, deixando a impressão de que todos os livros compõem uma só grande obra. Desses elementos destaca-se a presença marcante de animais, principalmente comparados aos humanos, o diálogo com outras formas de arte, a religiosidade desenhada num tom crítico e irônico, um sujeito poético estilhaçado e oprimido pelo mundo que o cerca.

A referência ao universo feminino é uma constante na poética vareliana, seja enquanto percurso identitário, considerando que sua voz lírica assume sua identidade de mulher somente a partir do segundo livro *Luz de día* (1963), seja para forjar uma poética tecida no âmbito da maternidade, capacidade exclusivamente feminina. No livro *Ejercicios materiales*, publicado em 1993, é visível a sacralidade do corpo, e o ato de gerar vidas é uma das vias em que o corpóreo ganha contornos divinizantes. É notável um diálogo entre tal livro e *Ejercicios espirituais* de Ignacio de Loyola, mas Blanca Varela enfatiza o material, o corpóreo, como sugere o próprio título. Nesse sentido, seu sujeito poético busca um caminho diferente, rumo a uma interiorização, e esse trânsito é possível através do corpo, que ganha contornos místicos, justamente porque é elevado a um “estado” sacralizado em alguns poemas. Desse modo, a poeta estabelece uma relação dialógica entre o universo interno e o externo, o sagrado e profano, e aproxima esses conceitos aparentemente contrários.

O corpo feminino é o fio que tece o poema eleito para o presente trabalho, “Ejercicios materiales”, cujo título é o mesmo do livro. O poema é marcado por um tom austero, bem ao gosto vareliano, pois traz a instância divina ao diálogo e expõe o ser humano entregue nas mãos de Deus, como um animal em sacrifício. Alguns críticos, como Adolfo Castañón e Eduardo Chirinos, percebem, já no título do poema, uma alusão à obra *Ejercicios espirituales* (1548), de San Ignacio de Loyola, cujo objetivo último é o de servir de guia aos que desejam ascender à graça divina e purificar a alma. Mas “Ejercicios materiales”, apontam eles, tem uma motivação diferente: aqui, os exercícios giram em torno da carne, do material, do corpóreo. Além disso, enquanto no primeiro Loyola enfatiza a figura de Cristo, em Blanca Varela tem-se como sujeito de destaque o homem ou, antes, a mulher, coberta, composta por toda sua feminilidade, corpo em sacrifício capaz de se “descarnalizar” como qualquer corpo, mas que, ao mesmo tempo, é o único com capacidade de gerar vida:

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad

lo exterior jamás será interior
el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo
como la noche
como la piedra
como el océano
conocimiento
amor propio sin testigos

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído de la agujereada faltriquera de dios

enfrentarse al matarife

entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

el divino con parsimonia de verdugo
limpia su espada en el lomo del ángel más
próximo
como toda voz interior
la belleza final es cruenta y onerosa
inesperada como la muerte
bala tras el humo de la zarza

no es fácil responderse
y escucharse al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola de estigmas

la ausencia es multitud
la soledad y el silencio
sorprenden al que evade la mirada
al ciego del alma
al que tiembla
al que tantea con talón mezquino
la grupa heroica y resbalosa del amor

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después

« se empieza a hablar con lengua de ángel »
y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja
santa
vaciada

redimida letrina
sólo la transparencia habita al ánima lograda
finalmente inodora incolora e insípida

gravedad de la nube enquistada en la grasa
gravedad de la gracia que es grasa perecible
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca
interior

que así vamos y estamos
que así somos
en la mano de dios
(VARELA, 2001, p.177)

O texto é formado por 85 versos, dispostos em onze estrofes escritas em versos livres e assimétricos. A última estrofe é composta por três versos, sugerindo um final marcante, que encerra, de forma concisa, o destino incerto e breve dos homens: “que así vamos y estamos/ que así somos/ en la mano de dios” (v. 83-85). Abrange, também, alguns encadeamentos que, de acordo com Rocío Silva Santisteban (2012), poderiam estar presentes na tentativa de evitar “la emocionalidad abierta y detenerse abruptamente para permitir al lector una reacción sobre la emoción que le provoca” (p. 5). Assim tem-se, já no primeiro verso, um encadeamento que está em acordo com a proposta da ensaísta: “convertir lo interior en exterior sin usar el/ cuchillo”; este corte já “alerta” o leitor a respeito do que deve esperar para os próximos versos, fazendo com que o mesmo reaja diante do que está lendo: é, de fato, uma “cuchillada” para frear a leitura.

Nesses primeiros versos já se observa uma série de propostas, dadas pelo uso dos infinitivos que, por conseguinte, sugerem normas:

convertir lo interior en exterior sin usar
el cuchillo

sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
[...]

Eduardo Chirinos, em um ensaio intitulado “El réptil sin sus bragas de seda: una lectura de los ‘Ejercicios materiales’ de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio” observa, na sequência de infinitivos “sobrevolar [la memoria]”, “regresar [al punto de partida]” e “conocerse [a sí mismo]”, uma introdução sutil às três potências da alma, citadas por Loyola: memória, inteligência e vontade, aplicadas aos três pecados, dos Anjos, de Adão e Eva e do próprio praticante. Para Loyola, o trazer à memória tais potências está intimamente ligado à imaginação, “entendida como una suerte de ‘escenografía teológica’ necesaria para dotar la reflexión de un lugar que permita una realidad corpórea” (CHIRINOS, 2007, p. 209). Assim, ainda que o poema de Varela não participe de uma teologia religiosa como os exercícios de Loyola, Chirinos percebe o desenho de um cenário, um lugar onde é possível uma realidade corpórea necessária ao conhecimento. A recorrência à memória para instalar o praticante/exercitante “cenograficamente” nos primeiros pecados encerra uma nostalgia do paraíso perdido e consciência da expulsão e da queda, recriados de forma negativa em “Ejercicios materiales” (CHIRINOS, 2007):

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino

[...]

enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

De fato, o poema de Varela aponta negativamente essas questões do cristianismo ocidental e o sujeito poético reconhece que “lo exterior jamás será interior”. Porém, destaca-se que, apesar de o espaço delineado por Blanca Varela não ser um espaço religioso-cristão, pode ser considerado um “lugar sagrado”, pois há a alusão ao ventre materno, “lo único realmente húmedo y misterioso de/ nuestra existência/ el gran pozo el ascenso a la santidad/ el lugar de los hechos” (v. 59-63). Mircea Eliade sublinha que, na experiência do espaço profano, ainda intervêm valores os quais, de alguma maneira, remontam à experiência religiosa do espaço; por exemplo, lugares diferentes dos outros que, de certo modo, até para o sujeito não religioso, carregam uma qualidade única: “são os ‘lugares sagrados’ do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana” (ELIADE, 1992, p. 28).

Além disso, entre os espaços profano e sagrado há um limiar, uma porta que os divide, simbolizando uma passagem. Eliade, nesse sentido, assim coloca:

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido [...] no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde [...] o homem pode subir simbolicamente ao céu (ELIADE, 1992, p. 29).

Considerando que em Blanca Varela o aspecto divino está intimamente ligado ao corpóreo, em um sentido de queda, essa “porta” poderia representar “el gran ojo de la vida” que só as mulheres têm o “dom” de possuir, e a passagem recém-citada pode ser expressa já nos primeiros versos do poema: “y regresar al punto de partida/al paraíso irrespirable/a la ardorosa helada inmovilidad/ de la cabeza enterrada en la arena” (v. 4-7). A imagem da cabeça enterrada na areia acompanha tal hipótese interpretativa, já que, simbolicamente, a posição de cabeça para baixo designa o oposto da ascensão ao céu, do polo de Deus; ao contrário, afunda-se em direção ao submundo animal, às regiões inferiores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). E é lá, no centro feminino, onde a vida é gerada, onde se forma a matéria humana. Essa relação inversa, do sagrado que se acha no material, pode ser percebida também nos versos finais do poema: “gravidad de la nube enquistada en la grasa/ gravidad de la gracia que es grasa perecible” (v. 79-80). Varela joga com as palavras gracia e grasa, que se assemelham na grafia e no som, acentuando a proximidade das duas instâncias opostas.

Há uma tensão constante entre o sagrado e o profano em todo o poema. Emblemático em Varela, o diálogo com o religioso é tenso; talvez aqui essa conversação seja mais forte e áspera pelo modo como o eu poético designa deus: “matarife”, “el divino con parsimonia de

verdugo”. A única identificação possível que se estabelece entre ele e o sujeito se dá através do sofrimento: “no es fácil responderse/ y escucharse al mismo tiempo/ el azogue no resiste/ se hincha y quiebra la imagen/ constelándola de estigmas” (v. 43-47). Tem-se, aqui, uma autocontemplação como passo para a contemplação divina, mas essa tentativa de contemplação pessoal é insuficiente: o sujeito não consegue se reconhecer como imagem e semelhança de deus, o único vínculo possível é pela dor. Além disso, a própria poeta comenta, em uma entrevista citada por Ina Salazar, que desde pequena descobriu a surdez dos maiores, de Deus. Assim, decidiu responder a si mesma, inventando vozes para suprir a solidão. De acordo com a ensaísta:

La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también significativo al que la poeta le va a otorgar diversos significados a veces contradictorios. Así como se habla de una teología negativa podría definirse como negativa la comunicación de la poeta con Dios (SALAZAR, 2013, p. 9).

Os versos que se seguem corroboram a hipótese interpretativa, pois descortinam a imagem do homem só; não há uma alteridade possível ao eu poético: “la ausencia es multitud/ la soledad y el silencio/ sorprenden al que evade la mirada/ al ciego del alma/ al que tiembla [...]” (v. 48-52). As referidas observações também remetem ao livro *Ejercicios espirituales*, onde há uma passagem em que o praticante deve olhar para si mesmo e depreciar-se por meio de três comparações: primeiro pensar sobre quem é, comparado a todas as pessoas; segundo, refletir sobre todos os seres humanos, comparados aos anjos e santos e, por último, refletir sobre o que é a criação inteira diante de Deus (LOYOLA, 2004, p. 52). A resposta varelana às questões levantadas é clara: solidão. O sujeito está só nas mãos Dele.

Além disso, importa destacar que o ente da enunciação pode ser considerado feminino, bem como o interlocutor, pois o uso do pronome pessoal plural na primeira pessoa – “abrimos lentamente las piernas” – convida o leitor à participação, ele é exercitante do poema que lê. Nas primeiras estrofes (da primeira até a sexta), o sujeito ficcional se mantém fora da enunciação; justamente quando inicia a descrição do órgão feminino, passa a incluir-se através do pronome “nós”.

A alusão ao feminino se dá desde o início do poema, pela imagem do réptil que se “despoja de sus bragas de seda”. A serpente, “el reptil”, está intimamente ligada à figura da mulher, além de ser, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), uma hierofania do sagrado natural, material, não espiritual. No mundo diurno, ela aparece como algo palpável;

porém, que desliza por entre os dedos, da mesma forma como escorrega “através do tempo contável, do espaço mensurável [...] para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 815). Enquanto fêmea, ela é enigmática, secreta, com inúmeras metamorfoses. Essas qualificações podem ser percebidas no poema, visto que a serpente/mulher é designada despida de sua roupa íntima e conhecedora da felicidade de penetrar-se a si mesma. Em outras palavras: voltada ao seu centro interno, a mulher é capaz de gerar matéria que é a sua extensão, a metamorfose feminina se dá no corpo, através da gestação.

Nesse sentido, há uma transformação no decorrer do poema que remete ao corpo feminino e, assim, à ideia de nascimento:

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos
entonces no antes ni después
« se empieza a hablar con lengua de ángel »
y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

O ato de contemplação centra-se no órgão genital feminino, o “lugar de los hechos”; é lá, nesse lugar exato, que ocorre a transformação, onde se “começa a falar com língua de anjo”, marcando a sacralização desse local. Pode-se pensar, certamente, que se trata da geração e nascimento de um filho, mas, levando em conta a questão da palavra – “y la palabra se torna digerible” –, o nascimento enquanto aspecto divino estaria na própria criação do poema, o nascimento e a materialidade da palavra escrita, palavra poética que transcende o corpóreo: “En el poema se hace hablar al cuerpo, y éste por el lenguaje se trasciende” (SALAZAR, 2013, p. 13); palavra que, após digerida, internalizada, se exterioriza, e isso é representado no poema de uma forma bastante corporal, que coloca lado a lado o humano e o animal: “santa molleja/ santa/ vaciada/ redimida letrina” (v. 73-76). Percebe-se que o sentido convencional da maternidade é subvertido, pois o parto é comparado à evacuação, relação que pode ser estabelecida por

um viés negativo, primeiro pelo sofrimento mesmo de parir um filho/ criar um poema, e pelo fato de, uma vez fora, o interior se converter em exterior. Apesar de ter sido criado à imagem e semelhança do criador/ mãe, nunca serão iguais e nunca mais haverá o regresso: “lo exterior jamás será interior” (v. 9).

Assim, os exercícios materiais de Blanca Varela, bem como as regras espirituais de Loyola também ensinam, guiam o leitor; todavia o caminho de ascese enfoca a matéria, a constatação e aceitação da “gracia” enquanto “grasa perecible”. A graça, o divino centra-se no corpóreo, e a ideia de gerar, ainda que haja o reconhecimento de que “el exterior jamás será interior”, é preenchida por um certo otimismo: apesar de estarmos “en la mano de dios”, sendo, assim, sujeitos finitos, é através do corpo que geramos, criamos o outro, nossa extensão, que perpetuará e transcenderá o meramente material. Esse pensamento reforça o possível viés metapoético relacionado ao ato de dar à luz, pois o poema é palavra, registro e registrar nossa passagem pelo mundo é uma forma de eternizar-nos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIRINOS, Eduardo. El réptil sin sus bragas de seda: una lectura de los “Ejercicios materiales” de Blanca Varela a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). **Nadie sabe mis cosas**: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 205-219.

DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). **Nadie sabe mis cosas**: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUERRERO, Eva Guerrero. La poética de Blanca Varela: “Hacer la luz aunque cueste la noche”. In: VARELA, Blanca. **Aunque cueste la noche**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 8-95.

LOYOLA, Ignacio de. **Exercícios espirituais**.

SALAZAR, Ina. **Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela**: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/>



SalazarF.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

SANTISTEBAN, Rocío Silva. **Ejercicios materiales:** aprender la mortlidad.

Dramateatro Revista Digital. Disponível em: <<http://migre.me/e2E50>>. Acesso em: 23 out. 2012.

VARELA, Blanca. **Donde todo termina abre las alas:** Poesía reunida (1949-2000). Prólogo de Adolfo Castañón e epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2001.

_____. Antes de escribir estas líneas. In: DREYFUS, Mariela; SANTISTEBAN, Rocío Silva (Orgs.). **Nadie sabe mis cosas:** reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 21-26.

O ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA DE CORDEL¹

CAROLINA VELOSO COSTA
FURG

O trabalho, fruto de pesquisas ainda iniciais, pretende fazer uma breve introdução sobre os estudos de literatura comparada, com ênfase no romanceiro de tradição oral e na literatura de cordel, ambos presentes, principalmente, na região Nordeste do Brasil. As diversas leituras realizadas revelaram uma forte aproximação dos dois gêneros literários e de suas raízes na literatura popular e oral. Esta constatação demonstra a importância dos estudos sobre o folclore popular brasileiro e sua inserção nas pesquisas acadêmicas das universidades brasileiras.

Procurou-se analisar a questão a partir do pressuposto de que a literatura de cordel nordestina contém mais afinidade com os romances orais do que com os cordéis lusitanos, devido à característica poética presente nos dois gêneros. Estas composições poéticas são criações em contínuo devir, já que estão presente em nossa sociedade há séculos e cada *performance* corresponde a uma nova produção. De acordo com Cascudo (1988), o hábito de conservar a memória através do canto poético é mundial e milenar, no Brasil desde antes do século XVI, pelos indígenas, em seguida pelos colonizadores e os africanos, todos registravam, e ainda registram suas tradições em poemas. A princípio, é preciso fazer uma breve introdução sobre a literatura oral e popular e em seguida apresentar a definição, ou definições destes gêneros literários.

LITERATURA ORAL E POPULAR

O termo literatura origina-se da palavra *littera* (letra do alfabeto), por isso muitos estudiosos acham contraditória a utilização do termo literatura para os discursos orais. Tendo em vista conceitos da literatura e a marginalidade da oralidade perante o sistema literário, Pierre Jakès Hélias (1975) defende a utilização do termo “oratura”, ao invés de literatura oral, visto que “o termo literatura sofre aqui de uma impropriedade etimológica consagrada pelo uso, pois ele remete primeiramente à literatura escrita, enquanto o fenômeno ao qual nos atemos

¹ Trabalho proposto pela disciplina “Tópicos Avançados de Literatura Comparada” ministrada pela Prof. Dr. Sylvie Dion.

diz respeito à oralidade” (*apud* BERGERON, 2010, p.41). Dessa maneira, oratura não possui material escrito e sua produção dá-se de forma coletiva, torna-se individual somente quando recolhida pelo estudioso/historiador, pois, até então, é constituída por um narrador pontual e de um ouvinte receptor. O texto oral passa de boca em boca e de boca a ouvido e não possui um autor conhecido; por isso, a comunidade pode apropriar-se dessa autoria, ou seja, a literatura oral/oratura possui autor anônimo e coletivo.

Paul Sébillot (1881) ao rotular toda criação popular de oratura refere-se à cultura popular, porém nem toda literatura popular é de origem oral, mas sua difusão na maioria das vezes sim. A cultura popular equivale ao processo mútuo de influências e transformações que algo está sujeito, assim como o folclore², que, por sua vez, é a cultura popular transformada em tradição. Com isso, a oratura, por se tratar de manifestações culturais do povo, reflete a diversidade étnica e a transformação sofrida pela a sociedade temporalmente. Naturalmente, a cultura popular brasileira sofreu, e ainda sofre influência de diversas etnias, como: europeia, africana e indígena.

Luís da Câmara Cascudo, na introdução do livro *Cantos Populares do Brasil*, de Silvio Romero, diz que “o folclore é, essencialmente, a ciência do homem comum, a cultura tradicional e esta independe das línguas e da História oficial. [...] Essa normalidade popular, que é expressa pelo folclore, literatura oral e etnografia, é matéria real e expressiva para o estudo do social” (CASCUDO, 1988, p.26). A oratura é uma tradição de caráter social, visto que se trata de uma atividade popular, onde sua existência, preservação e difusão dependem da comunidade, ou seja, requer a presença do outro para ser conservada.

O folclore vai além do texto em si. Ele é composto pelo texto oral ou escrito, pela forma como o narrador passa esse texto para os ouvintes/leitores, ou seja, a *performance* utilizada por ele, a forma como o ouvinte/leitor recebe e a leitura que ele faz. Por isso, para ser um contador de histórias “é necessário talento e presença especiais para se prevalecer desse título que é também objeto de reconhecimento coletivo. [...] Sua arte é domínio da *performance*, e não da simples competência expressiva” (BERGERON, 2010, p.48). A performance está diretamente relacionada com a forma com que o texto é recebido pelo leitor, seja ela através de palavras, expressões, gestos, olhares, etc. “Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura” (ZUMTHOR, 2000, p. 72).

O texto³ é materializado virtualmente na memória coletiva, atualizado com a língua da época e com marcas locais, tornando-se patrimônio cultural da comunidade de que faz parte.

2 O termo folclore será utilizado neste trabalho como sinônimo de literatura oral e não como história inventada e de pouca credibilidade, como costuma ser compreendida popularmente.

3 O termo *texto* é empregado como concebe a Análise do Discurso pecheuxiana: não apenas um “dado” linguístico, mas também um “fato” de discursivo, de natureza heterogênea, que pode ser tanto oral quanto escrito (ORLANDI, 2010).

Por isso, diz-se que não existe autor e nem dono da Literatura Popular. Ela é propriedade de todos, o que dá o direito de intervir e transmitir como sua a autoria. “O mais frequente invocado é o anonimato; alguns consideram de modo dinâmico uma canção tornar-se popular quando se perder a lembrança de sua origem” (ZUMTHOR, 1997, p.25), esse processo de memorização e repetição faz com que cada obra seja única e inédita, pois cada versão possui a reprodução e a recriação do “autor”. Além da liberdade para acrescentar marcas pessoais, marcas locais e intervir no enredo; ou seja, a produção oral é uma obra viva em constante mutação, acompanhando a evolução da língua, do espaço e do tempo em que está inserido. Segundo Bergeron (2010), o texto deve atualizar-se de acordo com o estado atual da língua e a da localidade em que se encontra presente. Cada vez que a história é contada, ela é diferente, tornando-se um momento único e irreversível, podendo sofrer inúmeras alterações no texto sem causar prejuízo. Da mesma forma que sofre alterações no contexto em que está sendo apresentada, a literatura oral também sofre alterações de acordo com a época e o contexto social em que está inserido. Como já mencionado, ela é conservada virtualmente na memória e é apresentada de acordo com a interpretação que o narrador teve, quando era leitor.

2.0 ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL

O termo romance está presente há muitos séculos na cultura ocidental. Ele surgiu em oposição a *latino*, do latim. O que não fosse latim era romance, portanto, pertencia à população iletrada e até hoje essa relação “romances e analfabetos” é feita, visto que, os romances são encontrados em comunidades menos favorecidas da sociedade. De acordo com Antônio Lopes, Celso Magalhães ao constatar a presença de romance no nordeste brasileiro disse que essa “tradição foi esquecida pelas chamadas classes cultas, refugiando-se no meio do povo” (1967, p.6). A mesma observação Menéndez Pidal faz sobre o romanceiro castelhano: “... se refugió en los pueblos retirados y en los campos, entre la gente menos letrada” (1946, p.37 *apud* LOPES, 1948, p.6).

Tecnicamente, os romances são narrativas orais que contam histórias (rimances, segadas, tragédias, cantigas...) em versos maiores que uma quadra e menores que um conto, com forma fixa (na Europa, decassílabos, e no Brasil, heptassílabos) e quase sempre com uma única rima (do segundo com o quarto verso). Dessa forma, muitos estudiosos definem o romance como uma poesia de caráter narrativo, às vezes cantada, outrora narrada. Fernando de Castro Pires de Lima (1963) refere-se ao romance como composição de natureza narrativa, em forma de quebras de redondilhas maiores, de inspiração bélica ou amorosa (épico lírico). Para completar, Rossini Tavares de Lima faz algumas restrições acerca das poesias narrativas:

Entretanto, a verdade é que nem toda poesia narrativa constitui um romance. O romance possui peculiaridades essenciais, que o distinguem das demais poesias narrativas. No romance, em geral, os personagens vêm à cena falando e praticando de acordo com sua índole e situação, assim como o próprio poeta narrador, e no final, via de regra, há uma catástrofe (1959, p.5).

O *Romanceiro de Tradição Oral* está presente na sociedade há mais de sete séculos e faz parte do estudo da literatura oral, que admite a sua importância popular e caracteriza uma comunidade. Pode-se dizer ainda que o romance contém uma ação coletiva, visto que o narrador e o ouvinte são figuras essenciais para o desenvolvimento da contação de história. Todas as expressões gestuais, verbais do narrador são importantes para compreender a reação do ouvinte, que pode ser tanto de repulsão quanto de aceitação e, além disso, pode se tornar o próximo a fazer a *performance* desse romance em outro lugar, e que será diferente, afinal cada apresentação é única. Segundo João David Pinto-Correia (1984), os romances tradicionais são práticas complexas, pois reúnem marcas linguísticas, literária, musicais e teatrais.

Nem a transcrição é capaz de captar com tanta precisão o momento da *performance*. Cada vez que um romance é transcrito, uma nova versão é recolhida, ou seja, as inúmeras transformações na forma oral/escrita não substituem as versões anteriores, além de não existir data de origem e, muito menos, autor: cada localidade tem seu tempo e sua história sobre o romance. “As tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas, a História não sabe do seu dia natalício, sabe apenas da época de seu desenvolvimento” (ROMERO, 1985, p.31). A impossibilidade de saber a origem desses textos e sobre seu processo de criação faz com que cada narrador se torne também autor, visto que, ao cantar/contar o *romance*, pode acrescentar marcas pessoais e marcas linguísticas da localidade da qual faz parte.

Por fazer parte da tradição oral, toda *performance* do romance é única e irreversível. É possível considerar que os locais de origem são múltiplos, ou seja, cada versão do romance pertence ao local em que foi encontrado.

Nem sempre o lugar que é atribuído como de origem de um romance coincide com o local em que ele é recolhido. Às vezes, o itinerário é desconhecido para o próprio informante, não sabendo ele de onde é realmente procedente a versão apresentada. (LIMA, 1977, p. 23)

Nesse contexto, é possível dizer que os Romances de Tradição Oral fazem parte da tradição popular brasileira.

De acordo com o livro *Presença do Romanceiro: versões maranhenses* (1967), de Antônio Lopes, as primeiras pesquisas de cunho científico a respeito do folclore brasileiro iniciaram

com o escritor maranhense Celso de Magalhães, quando publicou, em 1873, uma série de artigos que continham inúmeros romances de tradição oral, transcritos com o título de *A poesia popular brasileira*, na maior parte deteve-se aos encontrados no Maranhão. Sílvio Romero e posteriormente Câmara Cascudo também recolheram alguns romances, com o intuito de “tentar salvar, o mais cedo possível, as melodias dos romances e xácaras tradicionais, ainda hoje tão parcamente registradas” (LIMA, 1977, p.21). Diferentemente dos demais, Sílvio Romero não pretendia, com a transcrição dos cantos, iniciar um estudo sobre o folclore brasileiro, mas, sim, cada vez mais, afirmar o Brasil como dependente cultural de Portugal. “É evidente a origem portuguesa de alguns e a transformação mestiça de outros” (ROMERO, 1985, p.44). Foram encontrados romances semelhantes nas cinco regiões brasileiras, porém cada uma com sua peculiaridade, ou seja, são diversas versões de um mesmo romance.

Como aconteceu na Europa, os romances receberam no Maranhão alterações, trocadilhos, palavras novas, antimetáboles, repetições, o que se verificará a cada passo da leitura das versões maranhenses compendiadas no nosso trabalho. A linguagem das versões dos romances que ainda encontramos no Maranhão basta para tirar qualquer dúvida quanto ao seu caráter popular, ou melhor, lidimamente folclórico (LOPES, 1948, p.9).

Conforme comentado, existem versões recolhidas nas cinco regiões do país, porém é mais comum encontrar nas regiões Norte e Nordeste. Muitas versões foram encontradas em todo contexto dessas regiões, muitos chamam de história cantada, canção de roda... “Nenhum dos informantes mencionou a palavra romance na acepção do romancista tradicional [...] a expressão corriqueira é *estória de trancoso cantada* ou simplesmente *estória cantada*” (LIMA, 1977, p.24). Algumas vezes esses textos são identificados de outras formas, por exemplo, crianças brincando de roda ou encenando alguma histórica trágica com personagens.

3.A LITERATURA DE CORDEL DO NORDESTE BRASILEIRO

“Folhetos a baixo preço, registrando o pensamento do povo em poesia popular, são vendidos em feiras e festas religiosas” (BATISTA, 1976, p.9). É assim que Abraão Batista define literatura de cordel e inicia o segundo volume do livro *Literatura de Cordel – Antologia*. Já a pesquisadora Márcia Abreu em seu livro *Histórias de Cordéis e Folhetos* afirma que é “impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda...” (2006, p.20). Pode-se perceber que não é simples conceituar o Cordel, por vezes é através dos temas tratados, sua forma, seu gênero, etc, mas a princípio a literatura de cordel vem de Portugal e

recebe esse nome por tratar-se de folhetos presos em um pequeno pedaço de cordel ou barbante, que ficavam expostos em casas e locais públicos.

(...)
O CORDEL veio ao Brasil
Com os colonizadores,
Por migrantes romanceiros,
Saudosistas, trovadores,
Que liam e escreviam versos
Pra minorar suas dores
(...)⁴

Quanto à época e ao local de surgimento da literatura de cordel é possível dizer que sua primeira manifestação aconteceu em meados do século XVII em Portugal (PROENÇA. 1976), atravessou o Atlântico com os colonizadores e chegou ao Nordeste brasileiro, onde teve sua maior divulgação e incorporação nas tradições locais. A princípio a primeira literatura de cordel data de 1562 e vincula-se ao nome de Gil Vicente, alguns dos textos permanecem sendo divulgadas através de folhetos e conservadas conforme sua origem.

O cordel lusitano possui características diversas do cordel desenvolvido no Brasil. Os folhetos de Portugal aproximam-se dos contos de fadas, ou seja, “instauram um tempo e um espaço próprios, alheios às convenções cronológicas e geográficas, um tempo e um espaço que podem ser de *qualquer* época e *qualquer* local” (ABREU, 2006, p.69). Já no Nordeste “têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios” (idem, 2006, p.73), além de possuir forma bem codificada, diferente da de Portugal, que não possuía uniformidade em sua produção.

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (BATISTA, 1997, p.74)

A literatura de cordel das terras lusitanas teve seus primeiros registros na cultura escrita, já no Nordeste brasileiro o processo aconteceu de forma diferente. Na verdade, as primeiras

4 Trecho retirado do poema *Breve história do Cordel* de Medeiros Braga, disponível no site <http://www.camara-brasileira.com/cordel111.htm> acesso em 08/09/13.

manifestações literárias de cordel no Brasil ocorreram oralmente, somente no século XIX os cordéis foram editados e publicados em folhetos. Segundo Márcia Abreu, o primeiro cordel impresso data de 1893 e foi escrito pelo autor Leandro G. Barros, esses primeiros poetas costumavam anotar seus poemas em tiras de papel ou em cadernos, sem a intenção de publicá-los. Aliás, esses escritores antes de dedicarem suas vidas à escrita eram vendedores, operários, agricultores... mudaram-se para as grandes cidades e passaram a compor e vender suas obras, “vivendo exclusivamente de seu trabalho poético” (ABREU, 2006, p.94). Porém, o incentivo que esses autores recebiam era pouco, por vezes fazia-se necessário ir a locais públicos e recitar as produções a fim de aguçar o interesse do público para a continuação da história.

A literatura de cordel brasileira atraía a atenção dos leitores por ter temas tanto fantásticos quanto contemporâneos, além de destacarem-se por serem histórias curtas com 8 a 32 páginas, no máximo, quantidades diferentes seriam um desperdício de papel e às vezes uma história por folhetos, outros reuniam uma história principal e outras secundárias mais curtas (ABREU, 2006). Após todos esses anos, é possível dizer que a literatura de cordel brasileira e a literatura de cordel portuguesa não possuem afinidades, além da origem. Conforme dito anteriormente, no Brasil, a maioria dos folhetos tematizam o dia-a-dia do nordestino, e os portugueses se interessavam mais pelas histórias medievais, cavaleiros, vida de nobres e fantasia, como “contos de fadas”. Entretanto, algumas regiões costumam tratar nos poemas histórias sobrenaturais.

O sobrenatural fascina o sertanejo. E a presença do diabo perdendo as almas, enganando os homens, ou sendo afinal por eles enganado, é constante: “O estudante que se vendeu ao diabo”, “A noiva que o diabo protegeu”, “A mulher que pediu um filho ao diabo”. “A sociedade de São Pedro com o diabo” e uma infinidade de outros... E infinito é o número de romances propriamente ditos, de amor, de aventuras, trágicos, humorísticos. (PROENÇA, 1976, p.43)

Apesar das semelhanças, hoje a literatura de cordel brasileira é independente da literatura portuguesa e continua a ser difundida no Nordeste brasileiro. Os cantadores e jogralescos animam as festas populares, publicam e vendem seus textos que, por sua vez, são consumidos pela comunidade local, por estudantes e por pesquisadores da área.

4. Uma viagem pelo Atlântico – Cordéis e Romances Relações

Após esse breve esclarecimento sobre a teoria e a origem dos romances de tradição oral e da literatura de cordel, pode-se constatar que ambos os gêneros literários atravessaram o Oceano Atlântico com os colonizadores e sofreram diversas influências até tornarem-se o que são hoje e pertencerem ao folclore brasileiro. Versões de romances não são registradas com tanta frequência atualmente e os cordéis contemporâneos também estão bem distintos dos primeiros folhetins publicados, porém a semelhança entre ambos continua sendo notável.

O romance de tradição oral faz parte das mais antigas manifestações literárias conhecidas pelos estudiosos e registradas em documentos oficiais da academia. De acordo com João David Pinto-Correia, “a primeira prova documental, isto é, escrita, de um romance para o mundo hispânico data de 1421 (romance *Gentil dona gentil dona* em castelhano)” (1984, p.54). Conforme relatado anteriormente, o romanceiro esteve presente primeiramente na Península Ibérica, da qual migrou para outras localidades através das inúmeras colonizações realizadas por esses povos. A data de 1421 não significa que *Gentil dona* é o primeiro texto e nem que o romance foi criado nesse ano, uma vez que o romanceiro é de tradição oral e depende da memorização para ser conservado e transmitido. Desta forma, não coincide com a tradição escrita e demonstra que talvez ele tenha surgido anteriormente, em meados do século XIII ou XIV. Do mesmo modo, o nome literatura de cordel vem de Portugal e, como é sabido, devido ao fato de serem folhetins presos por barbante ou cordel expostos em locais públicos. Esse nome lhe foi dado, possivelmente pela primeira vez, pelo escritor português Teófilo Braga no século XVII.

Alguns historiadores e pesquisadores literários relacionam a literatura de cordel com os romances de tradição oral, devido à poesia narrativa e seus principais temas. “A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam estes romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens” (PROENÇA, 1976, p.28). Entretanto, quando se trata do cordel brasileiro e do cordel português, a pesquisadora Márcia Abreu (2006) desvincula-os, pois estes não possuem muita semelhança na forma e na temática, os primeiros cordéis no Brasil seriam reproduções dos cordéis de Portugal, mas os produzidos em território brasileiro já não possuíam características lusitanas, tendo em vista que o texto português era escrito em prosa e quando reproduzido no Brasil já possuía versos e rimas, característica principal dos cordéis nordestinos e dos romances. Aliás, a presença do teor poético nos cordéis deve-se a proximidade com a literatura oral, aproximando-o mais do romanceiro, já a prosa, específica portuguesa, deve-se a cultura escrita dos folhetins. É possível dizer que, a aproximação com as narrativas orais é parte das estratégias de criação, para que sejam facilmente memorizadas, para tanto é necessária a presença de rimas e de estrofes que sejam em sextilhas, décimas, setessilábicas ou em decassilábicos prevendo rimas ABCBDC, ABCBDDDB ou ABBAACCDDC (CAVALCANTE, 1982). Contudo, é preciso além de construir versos e estrofes de maneira coerente, é necessário que todo o texto dialogue e possua unidade narrativa, ou seja, sua estrutura deve centra-se no desenrolar de uma única ação, com causa e consequência.

O mesmo processo de criação ocorre com os romances, todavia estes não possuem fase escrita. Tecnicamente, os romances compreendem-se em narrativas orais que contam histórias

com forma fixa, no Brasil não heptassílabos e possuem, quase sempre, uma única rima (do segundo com o quarto verso). Dessa forma, muitos estudiosos definem o romance como uma poesia de caráter narrativo, às vezes cantada, outrora narrada. É possível encontrá-los em versos e com melodia lírica, assim como em modinhas, cantigas e em forma de prosa. “Muitos dos romances tradicionais também perdem a sua condição de narrativa épica e se transformam em fragmentos líricos, como se fossem modinhas e canções” (LIMA, 1977, p.24). Antônio Lopes (1967) também comenta que encontrou romances em que algumas versões há alternância entre versos e prosas e acredita que isso tenha acontecido já quando chegou ao Brasil, visto que, em seus estudos, não encontrou tal situação na tradição de Portugal. Menciona também que isso pode ser parte da performance do contador, pois alguns repetem versos para ter tempo de recordar o que vem adiante, ou se é feito em duplas para dar tempo para o seguinte se aprontar, entre outras técnicas.

É importante comentar sobre o ritmo musical dos romances, pois os cordéis nordestinos possuem musicalidade em sua poesia. Segundo Proença (1976), o cantador de cordel não precisa ter boa voz, canta acima do tom do seu instrumento, não se preocupa com o compasso musical e sim com os versos e o ritmo. Desse modo, ao definir Romance Tradicional, David Pinto-Correia parafraseia Menéndez Pidal e menciona, como característica fundamental, a existência de melodia: “os romances são ‘poemas épico-líricos que se cantam ao som de um instrumento, quer em danças corais, quer em reuniões efectuadas para simples recreio ou para o trabalho em comum’” (1984, p.23). É de conhecimento a presença de melodia acompanhando as narrativas orais, como um costume da Idade Média, porém as primeiras transcrições foram feitas sem mencionar esse detalhe, ou por ausência dele ou por mero descuido⁵. Ainda hoje, quando registram os romances cantados seja em escrita ou gravado em áudio/vídeo, não é possível saber se utilizam a mesma melodia da Idade Média, que antes era atonal e agora passa a ser tonal.

Em algumas versões maranhenses que colhemos não há estrofação regular e outras não têm estrofes: são “corridas”, como diz o povo, apresentando a sequência dos versos algumas interrupções por exigência de enredo, e principalmente da mudança de interlocutor, ou “para tomar fôlego”, como nos explicou, certa vez, um contador (LOPES, 1948, p.10).

Além de melodiar as narrativas, o Romanceiro nunca conta uma história completa. Reduz-se a um ou dois episódios, com possibilidade de transformação na expressão e no

⁵ Menéndez Pidal apresenta a história do Romanceiro, na Espanha, dividido em vários períodos. “Os primeiros tempos” vão até 1460; o segundo período até 1515, ele deixa de ser puramente oral; o terceiro período vai até 1580 e registra romances acompanhados de melodias; em 1600 aparecem os poetas cultos e os romances não são mais acompanhados de música (PINTO-CORREIA, 1984, p. 56-47).

conteúdo. Por isso diz-se que são narrativas abertas e estão unidas ao processo de memorização e reprodução. Segundo Siqueira (2009), os romancieiros são influenciados pelo cotidiano dos transmissores, priorizando personagens universais e com nomes reais, a fim de dar veracidade à história. Além disso, cada cantador coloca marcas pessoais e temporais na história que conta, por isso, os romances são enredos aplicáveis e verossímeis em qualquer tempo e espaço. Tal como a literatura de cordel, os poetas evitam o acúmulo de personagens, tanto que não é comum encontrar personagens secundários e tramas paralelas. A descrição do ambiente como a flora e a fauna não são bem-vindos na história, assim como a intervenção direta do narrador, tudo isso para evitar o desvio de atenção do leitor/ouvinte e desrespeitar a ideia de desdobramento de uma única ação.

Como comentado, o romance é uma narrativa curta, já o cordel pode vir a ter até 32 páginas. Esse caráter longo dá-se também pelo fato de possuírem uma espécie de sinopse da história no início dos folhetos, comum a esses textos, pois facilita a compreensão e ajuda a “formar uma história bonita”, para as narrativas orais, a maneira como os fatos são apresentados é importante tanto quanto o enredo em si, assim como a repetição. Ambos são instrumentos da criação (ABREU, 2006). Tanto o romancieiro quanto o cordel possuem enredos fantásticos em sua trama e contam um único episódio por história. No entanto, há pequenas diferenças no teor dessas histórias, visto que os romances são variações de uma mesma história que vai sendo contada, recontada e reinventada oralmente com o passar dos séculos. Já o cordel são criações novas, inéditas e com assuntos contemporâneos, principalmente após o século XIX, quando passaram a possuir o caráter de folhetim e a oralidade passou a ser um mecanismo da escrita e de divulgação. Para tanto, os temas e motivos dos romances vão desde histórias de reis, donzelas, adultério, morte, etc, mantendo sempre o tom trágico e os finais inesperados que atraem a atenção dos adultos e, principalmente, das crianças. Como, por exemplo, o romance conhecido como *O Famanaz*, recolhido em Santo Antônio de Almas, Maranhão, em 1916. O referido romance conta a história de um conde que foi a guerra e morreu devido ao seu cavalo ter caído por cima de seu corpo, existem versões em que o cavalo é personificado e responde as acusações do pai do conde.

D. Roldão foi na guerra, foi na guerra e não voltou
Só deram por falta dele quando a tropa retirou
O pai dele, quando soube, no seu cavalo montou
Procurando pelo filho, muitos dias caminhou,
Andando por secas e mecas onde Cristo não passou [...]
(LOPES, 1967, p.167)

Os cordéis, assim como os romances, contam histórias de princesas, condes, diabos, lobisomem, mitos locais e, principalmente, possuem animais como protagonistas. Os animais

não são simples personagens, eles possuem características humanas e narram as histórias com detalhes que somente um conhecedor saberia. Diferentemente dos romances, que contam histórias universais passadas em um tempo e espaço que podem mudar de acordo com o contador, o cordel possui temas contemporâneos à época em que foi contado/escrito, mesmo que os personagens sejam animais, condes, princesas, anjos ou o diabo. Segundo Proença (1976), existe uma forte ideologia na literatura de cordel, a qual é materializada, por exemplo, no tema das eleições, em *A vitória do bode cheiroso*, de Delarme Monteiro Silva:

Com esse aperto de vida
O povo que nada pode
Pra se esquecer da fome
Leva tudo no pagode
Agora, na eleição
Nas urnas de Jaboaão
O povo votou num bode.
(PROENÇA, 1976, p.90)

No cordel citado acima, é possível notar a presença da personificação de animais, nesse caso um bode que foi eleito vereador. Há outros que presam mais a história de realezas e de mitos locais, como *O príncipe Ribamar e o Reino das 5 pontas* ou *A origem das Amazonas*. Nesse cordel, o contador faz um jogo entre o passado, o presente e elementos míticos: há príncipe, espaço naves, Saci, Caapora e a crença no Deus católico.

[...] O Ribamar do presente
Difere com o do passado
Este é pobre e inconsciente,
Aquele foi potentado
Do dagora todos zombam
O outro foi magistrado [...]
(BATISTA, 1976, p.42)

Constata-se que os romances possuem origem medieval e preservam isso nas poesias narradas, já o cordel nordestino não possui mais laços com o cordel lusitano, mas preserva personagens medievais em enredos contemporâneos aos leitores, além de trazer elementos do folclore popular tanto universal: diabo, bruxas e lobisomem, como locais: Saci, Caapora, Chacrinha, Pássaros encantados, Ubajaras, etc.

CONCLUSÃO

Concluindo, a literatura popular, nesses textos, caracteriza-se por priorizar a oralidade, não quer isso dizer que seja somente por isso, pois também é pelo teor imaginativo de seus enredos, pela observação, pela participação do leitor durante a *performance* e a crítica da vida cotidiana de sua época. Para enfatizar, constata-se que os folhetos e os romances possuem grande afinidade com os textos jornalísticos e têm grande aceitação do público, pois não há crime, catástrofe, pública ou privada, que não germine a curiosidade e dê subsistência para outras histórias.

Tanto a literatura de cordel quanto o romance de tradição oral estão presentes há séculos em nossa sociedade, e mesmo com o desenvolvimento de tecnologias e a tradição escrita cada vez mais difundida, permanecerão por mais séculos e continuarão despertando a curiosidade do leitor, do ouvinte e dos pesquisadores. Essa curiosidade é suscitada pela temporalidade desses textos, pelos seus temas e motivos e *performances*. Para ser um contador de histórias “é necessário talento e presença especiais para se prevalecer desse título que é também objeto de reconhecimento coletivo. [...] Sua arte é domínio da *performance*, e não da simples competência expressiva” (BERGERON, 2010, p.48).

Portanto, esse trabalho propôs fazer uma breve comparação entre esses gêneros literários, que possuem diversas características em comum e despertam tanto interesse e atenção daqueles que estudam e gostam de partilhar sobre o folclore popular. Ademais, a literatura de cordel e o romance de tradição oral são materializados virtualmente na memória coletiva, atualizado com a língua da época e com marcas locais, tornando-se patrimônio cultural da comunidade de que faz parte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. São Paulo: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2006.
- BATISTA, Abraão. **Literatura de Cordel – Antologia**, v2. São Paulo: Global Editora. 1976.
- BERGERON, Bertrand. **No reino da lenda**. Cadernos do programa de Pós-graduação em letras da Furg, série traduções. Rio Grande: Furg, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de. Prefácio. In: GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Lisboa, 1963.



LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe – Romanceiro**. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1977.

LIMA, Rossini Tavares de. **Achegas ao estudo do Romanceiro no Brasil**. São Paulo: Revista do Arquivo n CLXII, 1959.

LOPES, Antonio. **Presença do Romanceiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editora, 2010.

PINTO-CORREIA, João David. **Romanceiro Tradicional Português**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A Ideologia do Cordel**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília, INL, 1976.

ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro – Cantos Populares do Brasil**. São Paulo: Ed. Itatiaia Limitada, 1985.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Reflexões a respeito dos romanceiros: simbologias e continuidades. **Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP**. Salvador: UFBA, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires. Ferreira, Maria Lucia Pochat e Maria Ines de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

O DOCUMENTÁRIO E SUAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS: RESGATE DA MEMÓRIA E DO TRAUMA, EM *CHUNGUI: HORROR SIN LÁGRIMAS*

CATIUSSA MARTIN
UNISC/FAPERGS

DOCUMENTÁRIO: MAIS UMA FERRAMENTA PARA EXPRESSAR A MEMÓRIA DE UM POVO

Das primeiras imagens do cotidiano em movimento, registradas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, muita coisa mudou. A tecnologia foi adquirindo novas proporções, a facilidade do acesso à informação com a internet e a mídia televisa – jornais, cinema, propagandas, telenovelas – contribuiu para que o documentário buscasse novas possibilidades de aproximação com o espectador.

Assim, com o desenvolvimento das ferramentas tecnológicas surge um gênero que vai falar do mundo através de sons e de imagens, o documentário. A narrativa cinematográfica foi adquirindo um novo contorno, muito mais do que simples entretenimento como é o objetivo da ficção, e para além da tentativa de captura do real, foi se voltando como objeto de uma memória coletiva, de testemunho social e compromisso político, estabelecendo um laço entre cidadão, cineasta e comunidade. Entretanto, na América Latina foi considerado por muito tempo como um filme militante, tomado por improvisações, sem estrutura e originalidade, o parente pobre da sétima arte, (PARANAGUÁ, 2003). Quando pelo contrário, se trata de um gênero expressivo para a nova narrativa cinematográfica.

Com os mais diversos métodos e técnicas, a definição de documentário sempre esteve relacionada à capacidade de representação do real. No entanto, segundo Furtado, (citado por MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 109), “a presença da câmera sempre transforma a realidade.” O real vai estar relacionado muito mais com a interpretação e com a compreensão dos fatos do que com a realidade objetiva. Logo, segundo Ramos (2008), os adjetivos verdade e objetividade na definição do campo devem ser evitados, uma vez que “o documentário é arte e não mera atualidade” (RAMOS, 2008, p. 59). A objetividade não é a função central de um gênero portador

de diversas estratégias e enfoques. O documentário é carregado de subjetividade, já que envolve o olhar, o ponto de vista do diretor, logo não teremos uma realidade em si, mas possivelmente uma realidade representada.

Platão (GUINSBURG, 2010) já colocava em debate a representação do real no *livro X*, ao diferenciar ideia, objeto e representação. O filósofo compara a ideia da cama, com o objeto confeccionado pelo artesão tendo mais valor do que o próprio móvel representado pelo poeta, já que participam menos do ser, tem menos realidade, em outras palavras, a cama pintada pelo artista, não é a ideia e nem o objeto, mas uma representação deste. Logo, o documentário, enquanto arte, na perspectiva de Nichols (2005, p. 73), “é uma representação do mundo, com uma visão singular, não é uma reprodução da realidade”.

Muitos foram os teóricos que buscaram conceituar o gênero narrativo em questão, buscando diferentes linhas e estratégias. Para Nichols (2005, p.48), “o documentário é o que poderíamos chamar de ‘conceito vago’. Nem todos os filmes classificados como tal se parecem. [...] Não adotam um conjunto fixo de técnicas, não exibem um conjunto único de características comuns.” Na mesma linha, Da-Rin (2006, p.45), argumenta que “documentário não é um conceito com o qual possamos operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise. [...] O termo não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material filmico.” Para o autor, o gênero se enquadra nos ‘grandes regimes cinematográficos’, com fronteiras fluidas e incertas, claras e desenhadas, que podem ser definidas em compreensão. (Da-Rin, 2006). Em poucas palavras, Ramos (2008, p. 22), esclarece documentário como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”.

A maioria dos autores concorda que há uma tradição que envolve o gênero, e que apesar das tentativas de definições, quando um espectador se propõe a assistir, ele conseguirá, na pluralidade das vezes, diferenciar se o que está assistindo é um documentário ou outro gênero narrativo. Muito mais do que definir conceitos e observar estratégias, a intenção do diretor é que irá prevalecer no momento de criar um documentário ou fazer qualquer outro tipo de imagem em movimento, acompanhada de som.

Dominar o gênero documentário, na perspectiva de Da-Rin (2006, p. 46), “funciona como catalisador das questões historicamente partilhadas por uma comunidade de praticantes”. Apesar de não podermos operar dentro de um plano delimitador para o gênero, com base em Ramos (2008), cineastas adotam algumas estratégias narrativas para a sua elaboração, como: presença de uma locução; entrevistas ou depoimentos; rara utilização de personagens profissionais; imagens de arquivos; improvisação; câmera na mão, roteiros abertos e entre outros.

O roteiro, quando se trata de documentário, tanto pode ser elaborado antes ou depois das

gravações. Para Furtado, (citado em MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 136), “o documentário permite não escrever roteiros, ele sempre está na margem”. Coutinho, (citado em MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 137), coloca que o “o roteiro é feito na etapa da edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem demora três ou quatro meses. É preciso aprender com o material que tipo de filme você fez, pois ainda não sabe”.

A locução também está presente no documentário. Com a intenção de estabelecer asserções sobre o mundo, na maioria das vezes, o gênero apresenta uma voz que anuncia. Até 1950, segundo Ramos (2008), predominou a locução fora-de-campo, também conhecida como *voz over* ou *voz de Deus*. A voz detentora do saber, normalmente presente em documentários institucionais, que tinham como objetivo a educação da sociedade, era o documentário clássico.

A partir de 1960, a *voz over* foi perdendo espaço para o cinema direto verdade. O gênero ficou mais acessível aos jovens e ao mesmo tempo mais criativo. A locução poderia ser feita em primeira pessoa, segundo Ramos (2008, p. 23), “geralmente o ‘eu’ que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida”, provocadas pelo cineasta. Temos na narrativa a presença de entrevistas, depoimentos e/ou diálogos. O documentário, na perspectiva de Ramos (2008, p. 24), “portanto, se caracteriza, como a narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si”, dentro de um contexto diferente do campo ficcional.

O personagem também compõe a estratégia narrativa no documentário, diferentemente da ficção, o gênero dificilmente trabalha com ator profissional. Segundo Ramos (2008, p. 26), “prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentam de modo próximo o universo mostrado”. O ator na ficção tem consciência da simplificação de suas ações e palavras, porém no documentário essa simplificação ocorre sem a consciência do personagem. O cineasta que é o responsável por selecionar as ações e o jogo de palavras que o define dentro da narrativa. Cabe a ele:

(...) pegar os momentos mais importantes e ordená-los, dando uma ideia de que o personagem se constitui por um conjunto de momentos fundamentais. Esse fato vai dar ideia de coerência interna, de verossimilhança, e vai instituir a noção de verossimilhança que não se confunde com a pessoa. (XAVIER, citado em MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 115).

Ainda que o documentário, normalmente trabalhe com pessoas em suas situações de rotina, ele não pode ser considerado como um gênero capaz de dar conta de uma realidade fiel aos fatos. O simples fato do cineasta estar em um dado local, e principalmente, a presença da câmera faz com que o personagem altere seu modo de ser. Sob a perspectiva de Xavier, (citado em MOURÃO e LABAKI, 2005), a câmera gera o momento do “drama”, saber que está sendo

observada faz com que a pessoa entre em estado de confronto com a câmera e o cineasta, que gera o estado de agonia, envolvendo ação e decisão sobre seus atos atribuindo, portando, à câmera o papel protagonista da narrativa. (Paranaguá, 2003).

O momento da saída de campo com a câmera na mão não significa tratar o documentário como uma arte instantânea. Existe invariavelmente uma busca da ação, captura do cenário e som natural. Uma ação prevista, esperada, e principalmente provocada. A subjetividade é outra questão presente no documentário, o momento da indexação, da escolha da tomada, da seleção de cenas, passa sempre pelo autor, diretor. Segundo Furtado (citado por MOURÃO e LABAKI 2005), é pela subjetividade do autor que constrói um personagem, e o que cineasta faz com a câmera é chamar a atenção para algo, “preste atenção nisso!” (p. 140), atribuindo asserções sobre o mundo.

Muito mais além da importância do documentário representar a verdade está a ética, segundo Piccinin:

(...) o discurso do documentário empresta “realidade” a nosso sentimento no mundo ao mesmo tempo em que organiza os acontecimentos para o espectador. Imprimi-lhe por isso sentido, atendendo à função primeira da narrativa de organizar a experiência e de registrar a memória da história dado o fato de que o faz oferecendo-se como verdade. (2011, p. 04).

Ao se lidar com o sentimento no mundo, a verdade é secundária, as asserções presentes no documentário podem ser falaciosas ou tendenciosas. Quando se trata de um fato histórico, vai depender sempre de qual verdade e/ou qual realidade o cineasta está propondo, sendo o espectador livre para atribuir a sua interpretação sobre essa verdade, aceitando-a ou refutando-a. Assim, as asserções de um documentário proporcionam uma interação entre cineasta, diegese, verdade e espectador.

O DOCUMENTÁRIO *CHUNGUI: HORROR SIN LÁGRIMAS* E SUAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Se o documentário tem como pano de fundo uma dada verdade de uma determinada situação histórica, Degregori escolheu relatar sobre Chungui. Antes de analisarmos as estratégias utilizadas pelo documentarista na obra, pretendemos realizar uma breve contextualização da trajetória que impulsionou a narrativa em questão.

O Peru viveu por duas décadas, de 1980 a 1999, um violento conflito interno, proporcionado tanto pelo grupo de guerrilheiros denominado por Sendero Luminoso, quanto

pelas Forças Armadas. Ambos adotaram a metodologia do horror, segundo o informe da Comissão de Verdade e Conciliação - CVR, os mais prejudicados com a guerrilha foram os camponeses, assassinados, torturados, violados, sofriam com a violência como forma de educação, para mostrar ao outro o que não pode ser feito. O objetivo principal era propagar o terror como forma de poder sobre o ser humano, em especial o camponês. Segundo Jiménez (2009), nem apocalipse ou holocausto seria considerado exagero comparado ao que ocorreu em Chungui, distrito peruano, conhecido também como Oreja de Perro.

Em 1996, a comunidade de camponeses abandonada à própria sorte pelo Estado, após ter amargado a guerrilha interna, recebe a visita do promotor de cultura e comunicação do governo peruano, Edilberto Jiménez. O antropólogo e artista plástico começa uma trajetória de aceitação por parte dos sobreviventes na comunidade e aos poucos foi conquistando confiança para começar uma investigação e registro de uma história de extrema violência. Jiménez passou a integrar a CVR, participando da equipe de investigação para esclarecer a natureza da brutalidade que atingiu a população com o intuito de resgatar o passado, a dignidade e o respeito desses seres humanos, como passo primeiro a uma sociedade democrática.

Na tentativa de investigar e registrar o horror, Jiménez começa a catalogar os testemunhos por meio de um livro de campo, no entanto percebe que as palavras eram insuficientes para registrar e representar a dor dos chunguinos. A confiança dos camponeses é adquirida a partir da narrativa pelo desenho, o artista plástico percebe que a imagem consegue aproximar a vítima de seu trauma, que aos poucos vai sendo narrado. A passagem do antropólogo pela comunidade de camponeses afetados pela violência resultou no livro *Chungui: violencia e trazos de memoria*, publicado em 2005 e a segunda edição em 2009, contendo desenhos e testemunhos catalogados por Jiménez.

Felipe Degregori, diretor do documentário, toma conhecimento de Chungui a partir das obras de Jiménez. Logo, a palavra escrita e o desenho ganham reforços para registrar a memória da dor de um povo. O som e a imagem em movimento são os novos aliados.

O documentário tem o apoio do Instituto de Estudos Peruanos – IEP, Serviço Alemão de Cooperação Social – Técnica – DED e o Programa Serviço Civil para a Paz – ZFD. Direção de Felipe Degregori, filmado e editado por Carlos Barrio, participação na escrita de José Antonio de Portugal, José Motalvo, Júlio Vargas, Carlos Iván Degregori, e texto definitivo de Luis Neto Degregori. Uma direção compartilhada. Música original de Álvaro Hurtado, com duração de 62 minutos, idioma espanhol e quechua, lançado em julho de 2010.

Jiménez, além de ser o personagem protagonista, também realiza a locução junto com Amel Cayo. O documentário apresenta vozes variadas, o modo *voz over*, aparece principalmente com Edilberto Jiménez, que vai narrando todo o processo de registro e catalogação dos dados recolhidos em Chungui. A narrativa também é permeada pelo testemunho de aproximadamente

12 (doze) camponeses do distrito. Além da locução em primeira pessoa, escolhida por saber o que melhor se passa com o personagem que viveu a experiência, o documentário não se restringe somente a locução para registrar seu ponto de vista, Degregori utiliza outros meios disponíveis para falar com o espectador, como em dados momentos a legenda da cena é apresentada. Somente com a trilha sonora o espectador tem o instante capturado pela câmera e a explicação da cena por meio de palavras escritas: Legenda 01: “cada desenho tem uma história, alguns foram feitos em Chungui, outros em Ayacucho, em Lima e os últimos em Tóquio”; Legenda 02: “Porém, minhas anotações fiz ao lado dos camponeses, e eles mesmos me indicavam como havia ocorrido os fatos e eu fazia as anotações e assim às vezes não chegava a utilizar o gravador”.

O documentário também se valeu, como estratégia narrativa, do som natural, a captura de ruídos, barulhos de animais, vento, o passo na estrada, canto da tristeza e um som instrumental com ar de melancolia que introduzia os testemunhos. Das várias estratégias utilizadas como música, fala e imagem, em *Chungui: horror sin lágrimas*, temos a inserção dos desenhos feitos por Jiménez para registrar a história narrada pelos peruanos. Em alguns momentos do documentário são eles que ganham espaço central como estratégia narrativa.

O cenário principal é Chungui, distrito peruano, em que é narrado o período do antropólogo no local, a catalogação das fossas e o processo de testemunho e pedido de auxílio do povo. Além do distrito, também aparece a oficina de Jiménez, primeiro em Ayacucho e mais tarde em Lima. Os personagens são os camponeses que sobreviveram à guerrilha interna e testemunham sobre o que presenciaram no local, além da perda de familiares e amigos, e também Jiménez, responsável por narrar todo o processo de resgate e registro de uma história de horror. Ele termina a narrativa contando a dificuldade para seguir vivendo depois de ter presenciado a dor dos camponeses, e o tempo que precisou para conseguir narrar tudo o que escutou em Chungui.

O processo de aceitação do camponês com a presença do outro no local, o modo como Jiménez começou a compartilhar trabalhos e festas também foi reportado no documentário, que também foi utilizado como um meio para solicitar o auxílio do Estado. Os camponeses aproveitaram para pedir ajuda através de algumas reivindicações, como água potável e educação.

O documentário abre com a voz over de uma testemunha narrando o momento em que crianças são assassinadas para não chorar e incomodar integrantes do Sendero Luminoso, denunciando aos militares onde que eles estavam. Saindo os guerrilheiros, os militares faziam o mesmo, justificando que “a erva má deve ser cortada desde a raiz, quem chora é um terrorista, logo deve morrer”. Temos a locução em *voz over* e a narrativa contada pelos desenhos de Jiménez, representando o ato narrado.

Na sequência a *voz over* muda, aparece Jiménez e a legenda explicando a cena. Logo,

a locução passa a ser do antropólogo que começa a explicar como conseguiu a confiança dos sobreviventes da guerrilha, desaparecendo a barreira entre pesquisador e a testemunha.

A câmera na mão é outro recurso utilizado. Através de imagens intencionalmente tremidas, temos a representação do distrito em ruínas, logo aparece o testemunho de um camponês apresentando as fossas com os restos mortais e pertences de quem não sobreviveu ao massacre. A interferência do cineasta no momento da coleta do testemunho também está presente na narrativa.

Entre testemunhos das vítimas, permeia o testemunho de Jiménez: “contavam o que foi os anos de barbárie, comecei a fazer os desenhos, assim como está desenhando, assim ocorreu, me diziam”.

A narrativa vai explicando sobre o distrito de Chungui, suas 40 fossas e mais de 200 desaparecidos, entre camponeses e camponesas, mais de 70 mil vítimas em todo o Peru. O testemunho de um povo que durante a guerrilha tinha como destino a morte: “não pensavam em nada, qualquer momento iriam morrer”. Chungui, onde tudo começou, o documentário ao chegar ao final apresenta a história inicial de Sendero Luminoso. Como os professores se instalaram e propagaram nas universidades sua ideologia: dominar os ricos, em 1982, segundo passo obrigar os camponeses a abandonar suas casas para “serem mortos sem culpa de nada”.

A narrativa vai para a oficina do pai de Edilberto, Florentino Jiménez, em Ayacucho, ele reporta a necessidade que estava sentindo de contar tudo o que ouviu. Entre novos testemunhos, a narrativa muda novamente de cenário, vai para Lima outro local da oficina de Jiménez. Este queria continuar seu trabalho de antropólogo, entretanto, relata que a sua memória não o deixa seguir vivendo.

O último testemunho é em forma de canção, a canção da tristeza do povo de Chungui, entoada por uma camponesa que sofreu com a barbárie. O desenho que aparece na narrativa representa o desejo de um povo que continua vivendo depois de tudo o que ocorreu, retratando a vida que voltou ao distrito e um pedido de auxílio ao Estado. A presença da festa, música e dança para amenizar a dor. A imagem final é de Jiménez, em um prédio destruído, observando um quadro verde, possivelmente uma das universidades utilizadas pelos guerrilheiros para formar adeptos. E o último desenho: “assim chora o meu povo quando ninguém mais se lembra”. O antropólogo caminha em direção a um nevoeiro que o encobre. Vem a dedicatória às vítimas e um breve texto contextualizando a atuação de Sendero Luminoso e as Forças Armadas.

O DOCUMENTÁRIO E A NECESSIDADE DE NARRAR PARA SUPERAR UM PASSADO TRAUMÁTICO

O documentário *Chungui: horror sin lágrimas...una história peruana*, apresenta um estilo e uma intenção. Um estilo definido pelas vozes diversas presente na narrativa, com destaque para a enunciação em primeira pessoa, uma vez que falamos melhor sobre o que vivemos. Segundo Aberto Cavalcanti: “sin experimentación, el documental pierde sentido. Sin experimentación, el documental deja de existir.”¹ (citado por PARANAGUÁ, 2003, p. 78). A intenção é definida, neste caso, por um conjunto de pessoas, como Edilberto Jiménez, o diretor Luis Felipe Degregori e Luiz Neto Degregori, com o intuito de resgatar a memória e registrar o testemunho de um povo esquecido pela imagem em movimento e o som, como uma força para o resgate social dos camponeses em Chungui. A subjetividade é outra questão presente, o diretor e Jiménez, chamam a atenção do Estado e da sociedade para o distrito. O foco no olhar da testemunha, a dificuldade de narrar o trauma e a importância da narrativa para a constituição e o resgate do sujeito são algumas características da intenção do diretor.

Personagens próximos do espaço mostrado, música instrumental que abre e fecha toda a passagem de uma cena à outra, testemunho a testemunho. O som natural presente no momento da narrativa do entrevistado. Interferência do cineasta no testemunho. Imagem em movimento e a representação da história também pelo desenho - imagem fixa. Indexação com a intenção de mais de uma pessoa. Enfim, muitas as estratégias narrativas presentes em um documentário que leva ao espectador um olhar sobre a história de Chungui. Um encontro de um cineasta, um antropólogo, uma história de horror e uma câmera que causam mudanças em um local.

O documentário é a representação de um real possível, através do testemunho de um trauma, “este é o religamento com o mundo, sentido primário do desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.73). Entretanto, a subjetividade está presente, no mínimo duas vezes no documentário, em que narra o testemunho e em quem faz a indexação do material. Quando se trata de um evento limite para a representação, como uma barbárie coletiva, o trauma dificulta a sua representação, a verdade dos fatos não pode ser compreendida como representação realista do que ocorreu, existe neste caso a impossibilidade de uma tradução total de uma cena traumática. Por mais que o documentarista tente, ele não consegue capturar a vida como ela é. Diante da câmera teremos sempre um personagem, a câmera transforma a pessoa. Jiménez era um personagem de si próprio na busca do conhecimento e da representação de uma verdade oculta sobre uma narrativa com uma história contundente dos anos de violência política que assolou Chungui. Uma tentativa de reconciliação do sujeito e da dignidade através

¹ Sem a experiência o documentário perde o sentido. Sem a experiência, o documentário deixa de existir.

da representação de uma realidade histórica proporcionada pela arte do documentário.

Em contrapartida, o documentário acaba por se tornar um aliado na ficcionalização da história, no processo que a literatura latino – americana, por muitas vezes, é submetida e, até mesmo, minimizada por supervalorizar a temática da violência nas novas narrativas emergentes. Um povo que por muito se manteve embriagado de dor não tem como fugir, na arte, da temática que os cerca na realidade. Não comentar seria o mesmo que fechar os olhos, aceitar o passado. O Peru, por muito tempo, não teve sua trajetória de violência discutida nas narrativas emergentes. Quando muito, apareciam obras sem teor literário que publicavam as histórias do Sendero Luminoso e do governo vitorioso de Fujimori sobre o terrorismo (Degregori, 2007). O autor comenta que os escritores mantinham certa distância do tema da violência que atingia o país, talvez por sofrerem da mesma “cegueira coletiva” (DEGREGORI, 2007, p. 60), que sofria a população peruana, ou ainda “la narrativa peruana enmudece frente a la violencia sin límites que desangra el país.” (DEGREGORI cita KRISTAL, 2007, p. 61). As primeiras obras envolvendo a tradição violenta no Peru começam a aparecer por volta de 1986, abordando singelamente a guerra interna. Os autores, para retratar o trauma que sofria a população peruana, só conseguiram relatar suas obras ao se sentirem mais próximos das vítimas do conflito interno e também mais sensíveis aos longos anos de violência que atingia o país, já que a maioria dos traumas necessita de um tempo para que possa ser verbalizado. O mesmo processo em que Jiménez se submeteu ao lançar o livro, primeiramente, e mais tarde o documentário.

O motivo, talvez, das novas artes emergentes, no contexto latino-americano, englobarem a temática da violência, esteja relacionado ao tempo que uma vítima de um trauma necessita para conseguir processar e relatar, bem como a necessidade de contar para um dia superar ou, ao menos, minimizar o sofrimento. A dificuldade do artista plástico, Jiménez, que somente vivenciou a dor dos sobreviventes na localidade de Oreja de Perro, foi percebida ao relatar o tempo que precisou para contar e a necessidade que apresentou de narrar o presenciado, buscando aliados no desenho e no documentário.

Não podemos esquecer que a narrativa será sempre subjetiva porque não existe a fiel reprodução dos fatos ocorridos. O que teremos será uma história que, para ser narrada, necessita passar pela lembrança do fato que tornará o passado em algo presente, e a recordação, ativada na memória, será seletiva. Logo, temos uma história narrada a partir da seleção de determinados fatos que a memória registrou e recordou, como a verdade será subjetiva, será a verdade – e a dor – de quem está contando. O ser humano tem a necessidade de narrar, como algo próprio de sua existência e que o auxilia no processo de superação de um trauma.

Assim, o documentário *Chungi: horror sin lágrimas*, pode ser considerado um exemplo de obra contemporânea que proporciona ao espectador diferentes testemunhos sobre eventos narrados em época de barbárie, de forma realista e ficcional, que contribui para um processo

de socialização e de formação de uma identidade que resgata uma memória social, mas que, ao mesmo tempo, luta pelo esquecimento de um trauma. Então, narrar é preciso. Um narrar, que com o auxílio das novas narrativas emergentes, contribui para um novo sentir peruano.

REFERÊNCIAS

- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azogue, 2006.
- DEGREGORI, Felipe. **Chungui: horror sin lágrimas...una história peruana**. [documentário]. Produção e Direção de Felipe Degregori. Peru: IEP, ded, zfd, 2010. 62 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fJRbTupe59E>.
- DEGREGORI, Luiz Nieto. **Entre el fuego y la calandria**. Crônicas urbanas, 10 out 2007. Disponível em: <http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/5>. Acesso em 01 out. 2013.
- GUINSBURG, J.. **A República de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. **Chungui: violencia trazos de memoria**. Lima: IEP, COMISEDH, DED, 2009.
- MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir. (Org.) **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus, 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.
- PICCININ, Fabiana. Onde o jornalismo mostra e reflete sobre seu fazer: o caso do documentário contemporâneo. In. **SBPJor. Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo**. Nov 2011. Disponível em: http://www.sbpjor.org.br/9encontro/?page_id=23. Acesso em: out 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. In.: UMBACH, Rosani Ketzer (org.). **Memórias da repressão**. Santa Maria: UFSM, PPGL – Editores, 2008.

VOZES MARGINAIS NO CIRCO DE PLÍNIO MARCOS: O POVO CONTRA OS CIGANOS

CRISTIANO ARAÚJO VANIEL
FURG

INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte do projeto de pesquisa “Vozes marginais na literatura brasileira dos anos 60 até o presente” e é o início do estudo sobre a produção literária do ficcionista Plínio Marcos.

Este início começa no livro *O assassinato do anão do caralho grande*, de 1996. Ele é dividido em duas partes, sendo que a primeira é uma noveleta policial e a segunda é a peça teatral. O foco da análise será na primeira parte e o objetivo deste texto é mostrar como a feição marginal se revela nesta narrativa.

Apoiado nas concepções teóricas de Sergius Gonzaga (1981) sobre a literatura marginal pretende-se apontar aspectos que comprovam uma voz ativa dos menos favorecidos pelo sistema dominante na obra. Além do teor marginal expresso nos personagens, podem-se apontar marcas deste teor na vida artística e política do autor.

A DICOTOMIA: GENTE DA CIDADE X GENTE DE VIAGEM

O enredo de *O assassinato do anão do caralho grande* inicia com Dona Ciloca, seguida de sua comitiva, e o delegado da cidade entrando no *Gran Circus Atlas* averiguar uma denúncia de que animais pequenos estariam servindo de alimentos para o leão do circo. Durante a busca pela veracidade dos fatos, é encontrada a roupa do anão Janjão, membro do circo, na jaula do felino, evidenciando um crime. Após o alvoroço que o suposto assassinato causou, o delegado - utilizando métodos violentos para descobrir o culpado - acusa e prende o cozinheiro Lili pelo crime. Na sequência, surge um viajante pedindo vaga para trabalho no circo e revela a todos que Janjão não está morto, como afirmaram assim que chegara ao picadeiro, mas está trabalhando em outra cidade, com as cadelas roubadas de uma integrante do circo.

A linha narrativa é simples, sem desdobramentos maiores e o espaço não se altera no decorrer da história. O foco narrativo da obra está marcado por uma dicotomia entre os moradores da cidade e os ciganos que trabalham no circo. O narrador é um membro do circo. O leitor não sabe o nome dele e nem que função exercia no Atlas, mas ele está presente no desenrolar da história, que se passa no ambiente circense.

Neste cenário, o povo da cidade impõe a sua autoridade e disciplina sobre os ciganos. Ainda que a narrativa tenha como espaço as dependências do circo: nos *trailers* e no picadeiro, o Atlas está no território do município e isso implica, presumidamente, em um comportamento hierárquico por parte dos moradores da cidade. Dona Ciloca, como primeira-dama da cidade, tenta menosprezar o grupo circense, colocando-os em posição desprestigiada, seja pela sua postura autoritária, seja pelo uso de uma variedade mais formal da língua.

O narrador deixa claro a sua visão sobre Dona Ciloca: “a mulher de prefeito. Autoridade. Poder. Não pedia, mandava. Ainda mais em relação a nós, gente da viagem.”. (MARCOS, 1996, p. 11). Este trecho exemplifica como será o comportamento de Dona Ciloca no andamento da narrativa. Movida pelo status social e pelo fato de pertencer a um grupo urbano, distante de uma trupe nômade, assim será o padrão da primeira-dama. Esta atitude de se colocar como superior diante dos outros, também ocorrerá no delegado Alencastro, descrito pelo narrador como “chefe de polícia. Autoridade. Poder.” (MARCOS, 1996, p. 13).

Não é por acaso que os dois personagens são aproximados por substantivos de mesmo campo semântico – neste contexto. Os dois personagens são simétricos em relação aos ciganos. Os dois personagens exercem uma relação de poder sobre os artistas circenses subjugando-os através do menosprezo e da violência.

Dona Ciloca empola a fala para transformar uma invasão sem maiores explicações em um ato solene:

Estou aqui como presidenta em exercício da Sociedade Protetora dos Animais desta cidade. Venho trazida por uma denúncia grave. Gravíssima. Contra o Circo Atlas. E para deixar bem claro que o assunto é sério, me faço acompanhar por toda a minha diretoria e por pessoas ilustres, as mais eminentes personalidades da comunidade, a quem não só nosso pequeno burgo, mas também o Estado e a Nação devem muito. Como já viram, o delegado, com os seus soldados, está conosco. Esse homem, notório defensor da moral e dos bons costumes, se faz presente para garantir a qualquer preço o cumprimento da nossa missão. (MARCOS, 1996, p. 14.).

É possível perceber o monitoramento da fala da mulher do prefeito para se referir ao ato invasivo. Ela se utiliza hipérboles para falar da importância da comitiva que a segue e do delegado que a acompanha. A tentativa de impressionar os outros, durante a invasão, não causa

o efeito esperado. Ela é interpelada, na sequência, por Ritona Capataz: “Mas, porra, trocando tudo isso que a senhora falou em miúdos, o que querem aqui?”. (MARCOS, 1996, p. 14).

Neste caso, é possível perceber a variedade linguística escolhida por cada grupo durante a comunicação. Dona Ciloca e a comitiva com uma variedade mais formal e o pessoal do circo com a sua variedade própria, mais informal, sem um monitoramento para se aproximar de uma formalidade exigida pelo outro grupo.

Além dos recursos linguísticos como aspecto principal na relação de poder estabelecida, se tem a postura dos moradores urbanos sobre os ciganos. Neste conflito, é possível perceber como Dona Ciloca, o delegado e membros da comitiva, buscam menosprezar os circenses, como membros inferiores da sociedade: “raça maldita” (p. 31), “cigano tem parte com o diabo” (p. 31), “cigano não presta mesmo” (p. 31), entre outros termos ofensivos.

A busca da superioridade pela primeira-dama e por outros moradores da cidade se dá, como é possível perceber nos termos citados acima, no discurso usado durante a investigação do suposto crime. Os moradores utilizam a instância discursiva para inferiorizar os ciganos e o delegado usa a violência para impor a sua autoridade.

Não houve levantamento de provas, isolamento de área, nem qualquer procedimento inicial de investigação: o delegado partiu diretamente para o interrogatório no próprio picadeiro, sem deslocamento para a delegacia.

O chefe de polícia Alencastro se utiliza da violência verbal para intimidar os artistas circenses e até da tortura física – o cozinheiro Lili é inquirido sob uma prática de afogamento em um balde, o que ocasionou uma confissão falsa por parte do membro do circo.

Todas as figuras ligadas ao circo são apresentadas sob suas respectivas funções: há Pipo, o palhaço; Franz, o domador; Lili, o cozinheiro, entre outros. Todavia, a dona do circo é apresentada de uma maneira diferente: a mãe da tribo, Di.

Di é apresentada como uma sacerdotisa - figura ligada à espiritualidade - e como uma mulher com certos “poderes” adquiridos com a experiência de uma vida de viagens. Ela é a única pessoa do circo que consegue confrontar Dona Ciloca. Enquanto que aquela lida com assuntos terrenos, sem preocupações com o interior, esta centra as suas atitudes no equilíbrio espiritual, na lei do retorno. O encontro entre as duas mulheres, líderes de seus grupos, é bem observado pelo narrador:

A mãe da tribo, serenamente, colocou seu olhar no rosto da Dona Ciloca. Aqueles olhos, luzeiros brilhantes encravados no rosto enrugado, ainda conservando traços de rara beleza. Olhos bruxos. Chaves que penetravam nos mistérios, que decifravam segredos. Olhos de olhadora. Di e sua magia de olhar. Uma arte. (MARCOS, 1996, p. 15).

Dona Ciloca é atingida por este primeiro contato, todavia permanece com o seu ímpeto de prejudicar os artistas do circo, ainda que estivesse “anestesiada” pelo olhar de Di.

Di olhou Dona Ciloca e a agitação, a arrogância, a agressividade que ela trazia ao chegar se dissiparam. A impressão que dava era que tinham injetado na mulher do prefeito um tranquilizante de efeito imediato. Ela e seu grupo invasor se acalmaram. Era isso que Di queria. Serenados os ânimos, era mais fácil o entendimento entre as partes. (MARCOS, 1996, p. 17).

Todos os que trabalham no circo partilham da crença de Di, que Sara, a virgem negra, é a protetora deles. Portanto, o grupo circense está ligado à espiritualidade, e todos se apoiam nesta crença, pregada por Di, para a resolução benéfica do caso do anão Janjão.

Assim, é possível perceber a dicotomia gente da cidade X gente do circo. De um lado, temos o grupo urbano liderado pela Dona Ciloca, ligada as coisas terrenas e a metrópole, agressiva com os nômades; do outro lado, temos o circo comandado pela Di, sacerdotisa equilibrada, conectada ao mundo espiritual e cigana por natureza.

A gente da cidade tenta afirmar o seu prestígio de habitantes de um centro urbano inferiorizando os artistas circenses. Desta forma, é possível afirmar a feição marginal expressa na relação entre estes dois grupos. Os ciganos são as figuras que estão à margem do sistema padrão em um ambiente urbano, essa condição se estabelece a partir do momento em que os moradores da cidade buscam se diferenciar deles.

A MARGINALIDADE NO CIRCO

Entre as três concepções possíveis no que tange a marginalidade na literatura, a partir do que já foi exposto, a obra se enquadra na terceira corrente de literatura marginal:

Esta terceira manifestação da literatura proclamada marginal ligaria-se mais ao problema da escolha de protagonistas, situações ou cenários do que a adesão a uma linguagem experimentalista. Embora alguns dos autores dessa tendência autodefinam-se como malditos, não pairam acima ou abaixo do organismo social, como queriam os malditos do romantismo europeu. Sua rebeldia dá-se no momento em que tentam enquadrar, no corpus artístico, as frações eliminadas do processo de produção capitalista. (GONZAGA, 1981, p. 151).

Neste sentido, os ciganos são estas “frações eliminadas”. Marcados como seres diferentes pelos moradores da cidade interiorana através da dicotomia estabelecida, os artistas circenses são marginalizados mais pelos atores sociais do “processo de produção capitalista” do que pela

própria dinâmica urbana.

Na afirmação de Gonzaga, a inclusão de personagens marginais, como voz principal, nos textos literários ocorre, em grande parte, pelos autores que se autodefinem como malditos. É possível considerar Plínio Marcos como um autor maldito, mas é importante salientar em qual perspectiva ele carrega esta alcunha.

Suas principais obras teatrais foram censuradas pela ditadura militar, sob a alegação de romperem com a moral e os bons costumes, de serem subversivas, de serem pornográficas, etc. Apesar de suas obras fazerem sucesso no meio crítico e entre os artistas de renome no teatro e televisão, Plínio sofreu com a perseguição dos militares, inclusive sendo preso em alguns momentos.

O autor atuava em diversas funções durante a sua carreira teatral: foi funileiro, estivador, palhaço, entre outros empregos. Na sua banca de camelô, ele vendia seus livros, assim como também vendia em filas de restaurantes, em eventos (literários ou não). Era difícil ser publicado em uma editora que estivesse no grande mercado editorial, então as independentes era o melhor caminho ou mesmo produzir o livro de forma artesanal.

Ou seja, Plínio Marcos é considerado maldito pelas suas obras proibidas pelo governo militar, assim ele era maldito na visão deles e não por alguma autoafirmação. Inclusive, o próprio dramaturgo afirmava que era marginal porque o deixam nesta condição, pois ele não queria ficar neste estado. Plínio dizia que “ser marginal dá muito trabalho”.

Sendo assim, é possível afirmar que o autor também se enquadra na primeira concepção de literatura marginal, onde os autores buscam um caminho diferente da via editorial dominante. Esta tendência “é composta pelos criadores de obras que fogem aos padrões normais de editoração, distribuição e circulação. Elaboram um produto graficamente pobre, cujo raio de ação, raras vezes, ultrapassa o ambiente onde foi confeccionado.” (GONZAGA, 1981, p. 149).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *O assassinato do anão do caralho grande* tem como tema principal o suposto crime expresso no título da história. A novela possui um foco narrativo que expõe uma dicotomia construída nas relações de poder estabelecidas entre o povo da cidade e o povo cigano.

Plínio Marcos carrega o estigma de escritor maldito pela perseguição sofrida na época da ditadura militar e conseguia distribuir os seus livros por um caminho fora do eixo do mercado editorial dominante.

Portanto, o objeto de estudo pode ser incluído em duas correntes da literatura marginal:

pela editoração e por conceder voz aos excluídos do sistema capitalista. É importante salientar, que a inclusão da obra a essas correntes não significa que o autor ou a sua produção literária será eternamente envolvida nestas concepções, ou seja, “o estado de marginalidade pode ser transitório, muito efêmero” na literatura. (PONGE, 1981, p. 139).

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Edições Gerais, 1979.
- GONZAGA, Sérgius. Literatura marginal. In: **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.
- MARCOS, Plínio. **O assassinato do anão do caralho grande**. São Paulo: Geração editorial, 1996.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Plínio Marcos e João das Neves: trafegando na contramão no Brasil pós-1964. Desigualdade e diversidade – **Revista de ciências sociais da PUC-Rio**, nº 6, pp. 83-104, jan/jul, 2010.
- PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. In: **Crítica literária e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981.
- SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SÍTIO VISITADO: <http://www.pliniomarcos.com>

SOLOMBRA: UM INSTANTE ENTRE ESPELHOS

DAIANE ARAUJO BULSING
FURG

Solombra (1963), de Cecília Meireles, permite uma leitura poética na qual a exterioridade é um componente protagonista do processo de duplicidade, pois o sujeito *solombresco* ao identificar-se, por exemplo, com a espacialidade tende a organizar sua história em centralidade¹. Baseada nos preceitos da vida e da morte, através do movimento que coloca o “eu”² em centralidade, é que a observação de imagens em que o sujeito se confunde com o “outro” substancia um conflito no (re)conhecimento da própria história, cuja origem do conflito está na memória, isto é, no resgate e/ou projeção de certas temporalidades. Logo, a investigação do imaginário do espelho desvela a -suposta- história do “eu”.

Refiro-me ao espelho que, além do presente, revela/desvela a infância, o sonho e até mesmo a sensação de morte. Nesse caso, também encaro o espelho como imaginário que exprime acontecimentos/ritos (desprovidos de “verdade”), pois se trata “da memória que não tem medo das imagens através das quais ela se corporifica na rememoração, a memória que se movimenta de acordo com as necessidades de fabulação” (SOUZA, 2010, p.254).

Otávio Paz refletindo sobre a transformação da vida dá sustentação para que ela seja compreendida através da morte. Esse acontecimento ocorre pela/na memória. Para o poeta, “o sair de nós” concatena um movimento de: “Vazio, o espaço aberto, que permite o passo adiante. O viver consiste em termos sido jogados para morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver” (1982, p. 182). Sendo assim, considero que o sujeito *solombresco* desce em si mesmo, num ensimesmamento profundo, a fim de se re - conhecer. Para esse caminho

1 A fragmentação da história me incita a perceber em que medida o sujeito *Solombresco* orienta-se e privilegia [sua] intimidade, reconhecida através dos tempos, na condição de centro de sua identidade. A especulação deste percurso, inclinada à centralidade da face oculta, é uma das motivações para que, através dos fragmentos, a história seja reatualizada. Segundo Mircea Eliade é essencial evidenciar a cultura e o momento histórico em que determinado símbolo foi cristalizado como centro (1991, p.27).

2 Na busca pela diferenciação e por uma clara articulação especular acerca desses entes que permeiam o sujeito discursivo, entendo que seja necessário identificar o eu enunciativo, isto é, o eu textual, o qual é fechado em sua matéria física, limitado e circundado pelo meio em que vive; preso àquilo que pode ser visto como o cárcere linguístico, o qual, a fim de marcar a diferenciação, atrelo às aspas, ou seja, chamo de “eu”. Já o eu, objeto da fala, comumente enunciativo, configurado pelo imaginário de vários papéis que, no tempo apresentado como presente se revelam introspectivos e (refiro-me ao eu de infância, ao eu que não foi e ao que será) subjetivos que, por inúmeras vezes é idealizado, isto é, àquele que serve de pretexto para o devaneio a que nomeio eu. A mesma diferenciação dual também é válida para o outro.

possuir vitalidade, parte dele morre. Percebo a morte no âmbito metafórico, isto é, enquanto poesia que revela o abandono e - ou busca de dada realidade no pretérito, cujo processo pode ser compreendido à luz do que diz Bachelard, isto é, como:

(...) um país que ganha vida, que ganha vida adormecendo, no sentido de um repouso eterno; é todo um vale que se aprofunda e se enobrece, que ganha uma profundidade insondável para sepultar a desgraça humana por inteiro, para tornar-se a pátria da morte humana. (1997, p. 49)

O oxímoro morte - vida, proposto por Bachelard, converge no movimento de profundidade do “eu” para consigo mesmo que, em *Solombra*, aparece explicitamente do “eu” para o “outro”, ou talvez, do “eu”, que por não conhecer seus possíveis *eus*, aprofunda-se na imagem, criada por ele, do *outro*. Quaisquer dos citados movimentos podem ser compreendidos pela categoria filosófica “imensidão íntima”, também fundamentada pelo filósofo. Por essa perspectiva, ocorre a sugestão de sentimento que explica o insondável do ser em seu desenvolvimento pleno, pois elenca o espaço como constituição primordial de zona de conflito identitário. Para Bachelard,

a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (1993, p.190)

Permeada pelo desvendamento de múltiplas vivências, ordenadas pelo sujeito moderno, é que a centralização imagética da história “eu” em relação ao “outro”, muitas vezes, aparece como pretexto para a autorreflexão. O sujeito busca, em qualquer momento e espaço, uma faceta que o identifique a uma de suas. Afirmo que a busca subjetiva do “eu”, nesse caso o *eu*, é refletida na ação de “uma vasta unidade sempre pronta a unir as riquezas desordenadas” (BACHELARD, 1993, p. 197-198).

Com o intuito de evidenciar o pretexto que une tais riquezas, as quais se manifestam na vida trans - formada em morte, isto é, como reflexo “eu”- *outro*, cujo resultado pode ser revelado através de um espelho, identificado pelo tempo e por inúmeros imaginários da natureza, transcrevo a seguir o sexto poema (MEIRELES, 2001, p. 1266) de *Solombra*:

1. Para pensar em ti todas as horas fogem:
2. o tempo humano expira em lágrima e cegueira.
3. Tudo são praias onde o mar afoga o amor.

4. Quero a insônia, a vigília, uma clarividência
5. deste instante que habito – ai, meu domínio triste!
6. ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.

7. Vejo a flor, vejo no ar a mensagem das nuvens
8. - e na minha memória és imortalidade –
9. vejo as datas, escuto o próprio coração.

10. E depois o silencio. E de teus olhos abertos
11. nos meus fechados. E esta ausência em minha boca:
12. pois bem sei que falar é o mesmo que morrer.

13. Da vida à Vida, suspensas fugas.

Nesse poema, com exceção do oitavo e do último versos, a organização dos demais é configurada em dodecassílabos, realçada pela função do hermetismo. Este proporciona uma quebra sonora sugerindo e evocando a sensação de partido ao meio, ou seja, trata-se de uma realidade que insinua o desejo do sujeito lírico em se completar. Considerando a sonoridade e como consequência dela a organização dos períodos, vale dizer que o poema é dividido em duas partes: de um lado, está o que o sujeito lírico vê, deseja e/ou sente; do outro lado o que uma imagem de exterioridade lhe oferece enquanto possibilidades de reconhecimento íntimo de si.

O último, “o outro lado”, considero como a imagem do “outro”, trazida pela memória, imagem evidenciada como imortal (v.8). A vida no imaginário de transformação, aludida no último verso, é a costura do dilema. Por essa via, sugiro ler o poema imaginando um sujeito diante de um espelho, indagando a respeito do que vê na lâmina.

Pelo imaginário poético de *Solombra* considero, então, que para ser espelho basta o mínimo de identificação com dado objeto. A imagem poética dele expressa muitas das transformações e das vivências; entretanto, também demonstra o permanente. “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (...)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p.393).

O sujeito-lírico sugere que não há horas (v.1) para pensar no outro, pois o extravaso de emoção (lágrima e cegueira –v.2) e o prolongamento do momento (v.4 e v5) apontam o tempo das vivências como fugaz e/ou o resgatam pelo/no tempo sonhado ofertado pelo instante (v.5). Em outras palavras, o “eu” vê o “outro” num processo parecido com o que encara o tempo: buscando a fuga constante da inexatidão de vivências impressas nele e, concomitantemente, reconhecendo uma possibilidade de transgredi-lo, sobretudo sem abandoná-lo. O dizer de

Otávio Paz, nessa direção, é oportuno:

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos (...). O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. (1982, p. 69)

É possível identificar que o sujeito lírico é consciente do profano escoamento temporal, pois "(...) todas as horas fogem"; contudo faz desse escoamento seu respaldo para a ausência de precisão/homogeneidade (v.13) de sua história. Isso se justifica caso seja compreendido o instante (v.4) como resposta da vivência presente, imbuída de amor, na primeira estrofe.

A investigação do tempo, enquanto ambivalente na natureza humana, cuja presença/ausência inclina o sujeito a se questionar em que medida reatualiza sua história no espelho, encontra eco em Mircea Eliade. Para ele, "algo da concepção religiosa do mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial" (1969, p.48).

O tempo sagrado tende a ser reversível, pois é um tempo mítico que considera o primordial e vigora o ontológico por natureza; não muda nem se esgota, por isso pode ser chamado simplesmente de "tempo". No tempo profano, a duração temporal é ordinária, circunscreve atos privados de significação religiosa, inseridos na continuidade, pois os momentos não são recuperáveis e também não se repetem (ELIADE, 1969, p.65).

É inegável a condição dupla do sujeito lírico do sexto poema, imbricado na busca de outras histórias que o compõe, as quais são desveladas pelo aspecto especular da temporalidade, dividida em tempo x "tempo". O primeiro, o tempo, coloca o amor em prova e revela, pela terminologia na fuga das horas, o seu afogamento e sua extinção em lágrima e cegueira; é um tempo que escoar, apaga-se e sugere um fim, é o profano.

O instante, evidenciado no quarto verso, instaura o aspecto sacro do "tempo" e revela o desejo do sujeito em perpetuar o momento sem pronunciar-se sobre a cronologia (v.4 e v.5). O "tempo", pela capacidade transfiguradora, é elementar ao processo que organiza o perdurável na memória, pois a descontinuidade dos acontecimentos que ela imortaliza (v.8) incita ao sonhador reviver e/ou projetar o que é singular em cada tempo. Esse "tempo" conecta os instantes na memória.

Mircea Eliade sustenta que o tempo sagrado torna possível o tempo ordinário; a duração profana em que se desenrola toda a existência humana (1969, p. 78). Por essa via considero, então, que a memória, no poema, promulga a tentativa de comungar, através do tempo,

especificamente no instante, a grandeza do momento (seja o buscado e/ou o negado), isto é, a fugacidade das horas e o afogamento do amor.

A memória reatualiza o que é sagrado. Isso é explicado quando o sujeito lírico concebe no espaço “ilha” a centralidade do duplo vivido pelas facetas “eu mesma” x “mim”. Nessa ilha vigora a inexatidão da história assumida pela dúvida “(...) nada sei (...)” (v.8). “Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a consciência de nossa existência!” (BACHELARD, 1993, p. 207).

Em primeira instância, encaro o sentido do instante quando considero as palavras de Gaston Bachelard e as tomo como uma advertência para a “morte”, a qual é movida em transfiguração de realidade: “Fundir-se no elemento fundamental é um suicídio humano necessário para quem deseja viver um surgimento em um novo cosmos” (1988, p.196). Em última instância, considero que essa realidade é configurada pelo oximoro morte-vida.

Considero, então, que o referido oximoro se vale da temporalidade, a qual se revela pelas/nas metáforas da insônia, da vigília e da clarividência (v.4), cunhadas pelo desejo de perpetuar o instante vivido (v.5). Os estados de espírito citados, distintos da ação ordinária do sujeito, ao mesmo tempo em que expressam a vontade de subversão do espaço comum, exaltam e compartilham a experiência em continuidade. “Nos devaneios cósmicos, nada é inerte: nem o mundo, nem o sonhador; tudo vive numa vida secreta; portanto, tudo fala sinceramente”. (BACHELARD, 1988, p. 180)

A relação do sujeito lírico com o tempo, encarada como reflexo do oximoro morte-vida incita - me a escutar Bachelard: “(...) os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento” (1993, p. 205). É como se o sujeito lírico, personificado na imagem da vida, diante de um espelho, reconheça sua (outra) face, ou seja, a (mesma) Vida (v.13) que “suspensa em fugas” busca a condição de outro tempo e o encara através da morte já que, no tempo presente, esse instante não é vivido mas, em clarividência, imaginado.

Logo, ao olhar-se na exterioridade, isto é, no espelho do tempo, o sujeito transfigura a vida (v.13), pois o “tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de um mundo tranquilo” (BACHELARD, 1988, p.166). A possibilidade de explorar inúmeros decalques temporais, inerentes à bi- fragmentação identitária (do “eu” como reflexo do *outro*) traz à tona a permanência do presente, numa constante vigilância para que o tempo simplesmente não se escoe. Parafraseando *Milosz*, Bachelard pergunta: “O que? O instante será realmente a eternidade? A realidade será realmente o instante?” (1988, p. 195).

A memória é constituída de lembranças cuja composição é imaginada, pelo poema, através dos instantes repetidores de um tempo sagrado. Nesse caso os encaro enquanto metonímias das

facetas do tempo habitado e de outros tempos. Logo, ao imaginar a consubstancia da memória, pelo viés temporal, torna-se pertinente a observação de Raquel Souza em estudos sobre a mesma: "Devaneio não é sinônimo de memória, mas esta se realiza através daquele e vice-versa" (2010, p.256).

A "eternidade" (v.10) pressuposta em perenidade e o "instante" que pressupõe o efêmero e o durável revelam a intensidade de um momento. Logo, "eternidade" e "instante" apontam as condições de devaneio, isto é, o modo de realização, como quer Souza, que transporta e reporta o "eu" às mais diversas instancias de sua história, seja ela presente, passado e/ou futuro.

O imaginário do último verso, encarado como um movimento de temporalidade expresso pela frase "Da vida à Vida"(v.13), sugere o desejo por uma faceta unificada a qual é configurada pelo processo clarividente de perpetuação do momento vivido (v.5 e v.8). Apesar de contrariado pela fugacidade das horas (v.1), o eu poético afirma que seus olhos estão fechados (v.11) enquanto os do outro estão abertos (v.10). Essa dualidade do olhar me permite imaginar um sujeito como um: "(...) o ser diante do espelho realizando a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Toma consciência da tua beleza ou de tua força?" (BACHELARD, 1997, p.23).

Os questionamentos lançados por Gaston Bachelard, na obra *A água e os sonhos*, acerca do sujeito diante do espelho, em busca de sua história, são respondidos pelo mesmo filósofo quando ele reflete que: "No sono, jamais vivemos imóveis sobre a terra. Caímos de um sono num outro mais profundo, ou um pouco de alma em nós quer despertar: então, ela nos soergue" (1997, p. 56).

A busca por mais uma resposta que se aproxime da reflexão bachelardiana, no tocante ao questionamento do sujeito diante do espelho, dizendo "para quem?" e/ou "contra quem?" implica na elaboração de outra pergunta: O que o sujeito vê enquanto se duplica? Ou melhor, "quem o sujeito vê no espelho"? No âmbito da dualidade, o conteúdo do espelho pode ser baseado na reformulação da pergunta anteriormente lançada, isto é, na negação ou na afirmação de que o "eu" busca, na imagem do espelho, entendida como "o outro", uma resposta que revele um inconsciente fragmentado de sua história, o qual é revelador dele mesmo, isto é, de um *outro eu*.

Se a história pode ser encarada como um circuito movimentado pela memória o qual é configurado em vida – morte; percebo a história humana pela condição sagrada, revelada através de um modo de designar questões importantes da realidade que, muitas vezes são, equivocadamente, encaradas como "verdade". A história, dentre outras serventias, garante a espontaneidade do ser no mundo. Por essa perspectiva, entendo que ela pode ser explicada através da existência e da perenidade dos mitos. Logo, Mircea Eliade afirma que:

(...) tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do *ser*. (...) quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações (1992, p.85).

A participação na criação do ser, continuada no que diz respeito ao comportamento humano e suas transgressões, é um dos preceitos fundamentais do mito. Apesar de ultrapassar a patologia comportamental e psíquica, não quer dizer que as exclua. A importância está em mostrar ao homem do que ele é feito, pois, ao participar da criação, ressalta e retoma assuntos que, por ora, se acredita acabados, mas que estão apenas dormindo. Além disso, essa perspectiva científica aborda temas que compõem a essência humana e aponta as possibilidades de contrapor e revisitar cada época. Nesse sentido, Eliade explica:

(...) para o homem religioso, a re-atualização dos mesmos acontecimentos míticos constitui sua maior esperança, pois, a cada re-atualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar a própria existência, tornando-a semelhante ao modelo divino (...) não implicam de modo algum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este “eterno retorno” às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte(ELIADE, 1969, p.95)

Entender o mito, pelo olhar que possibilita um diferente entendimento sobre a transfiguração da existência, permite que eu o compreenda como vivo, ainda que elucubre características dormentes. A reatualização de qualquer mito assume dada existência, numa proliferação constante, quando revive e transcende o plano arquetípico. Em *Solombra* um possível veículo para essa existência é a ressignificação fundamenta pela mobilidade de imagens que se mostram espelhos, os quais explicitam que a “essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos graus a irradiação do Ser único (...)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 397) Na compreensão desse “ser”, considero o mito pela perspectiva de narrativa; ele conta a história, no caso em questão, a do sujeito *solombresco*.

A busca dessa história³, empreendida pelo sujeito-lírico em questão, pode ser entendida à luz da alienação/revelação do percurso realizado pelo menino Narciso⁴. Mesmo que renegue o

3 Ou a negação dessa história, que por outra perspectiva de leitura (pela via da psicanálise, talvez), tende a revelar a razão de sentimento de incompreensão. Isso acontece no verso seis quando o sujeito, ao reconhecer-se em unidade “ilha” revela desconhecer a própria identidade.

4 Antes de imaginar as possibilidades da vivência desse mito e até mesmo suas reatualizações no poema em questão, é necessário conhecê-lo. Para tanto, busco em *As metamorfoses*, de Ovídio, o extrato para uma paráfrase: o poema de *Ovídio* concebe Narciso como fruto da união forçada de Céfiso (deus-rio) com a ninfa Liríope. O menino, muito belo, deixa sua mãe muito preocupada com seu destino, levando-a a consultar o adivinho Tirésias. Este responde que o filho viverá muito, mas, para isso, não deverá se conhecer. Narciso segue, então, solitariamente. Ocorre que a ninfa Eco apaixona-se perdidamente pelo belo jovem e o segue de longe em suas caçadas. Incapaz

amor do outro, isto é, da menina Eco (outro), ele vai ao encontro de (outra) imagem apaixonante oferecida pela água do Téspias. Nessa medida, não se pode dizer que Narciso negligencia por completo todo e qualquer amor, pois morre em busca deste.

No contato com essas informações, surgem as seguintes indagações: a imagem que Narciso encontra na água é -realmente- uma parte de si mesmo oculta, porém desconhecida para sua momentânea existência? O solitário menino, de fato, não sabe que o ser encontrado no lago é ele mesmo?

No poema, assim como no mito de Narciso, as vivências, apesar de fragmentadas, são descontinuas. Prova disso está no reflexo do que Narciso vê quando se projeta para beber água já que não conviveu/convive com tal imagem, pois só a (re) conhece quando consegue “matar” aquela sede, isto é:

(...) Enquanto [Narciso] tentava / Sacular sua sede naquela água, no mais profundo de seu ser, / Um outro tipo de sede começou a crescer quando viu/ Uma imagem na lagoa. Apaixonou-se/ Por aquela imagem sem corpo, e encontrou substância/ Em algo que era apenas um reflexo (...) (OVÍDIO, 2003, p.61)

A sugestão do reflexo “eu” - *outro* é presente em pelo menos dois dos versos do poema: “- e na minha memória és imortalidade -” (v.8) e “E de teus olhos abertos/ nos meus fechados”. Com o intuito de pensar na possibilidade de condição especular da memória e de como os olhos do “outro” podem, em última instância, refletir os do “eu” compreendo que, em ambos os versos, há uma pressuposição poética (fiel?) do imaginário espelho: “De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 151).

Segundo Bachelard, a palavra “hábito” está bastante desgastada para exprimir a ligação

de pronunciar o nome do amado, uma vez que não possui voz própria, ela só pode repetir as últimas palavras pronunciadas por Narciso. Um dia, o rapaz percebe que alguém o segue e repete suas últimas palavras. Chama-a e pergunta por que ela o evita. Ao tentar responder, Eco repete a última palavra proferida pelo amado. Narciso pergunta: – Quem é você? O jovem escuta como resposta: – Você. Eco fica desesperada por não conseguir fazer-se entender, abraça-o e é rejeitada. Narciso lhe diz: “Para longe com seus braços, eu prefiro morrer a deixar que você me toque”. Sendo rejeitada, a moça refugia-se nos bosques e montanhas e passa a morar sozinha, até que, sofrendo as torturas do amor rejeitado, definha e se transforma em pedra, ficando somente o lamento da sua voz, repetindo as sílabas finais das palavras. As outras ninfas também tentaram se aproximar do rapaz e foram repelidas, por isso invocaram a justiça, pedindo a Nêmesis que as vingasse: “que também ele possa amar e jamais possuir o objeto de seu amor”. Atendendo aos pedidos, a deusa conduz Narciso a um recanto, onde, ao sentir sede, ele se inclina sobre uma fonte de águas cristalinas. Ao beber da água, fica encantado com a imagem que vê nas águas, apaixonando-se por tão bela figura. A partir daí, não sai de perto das águas da fonte Téspias, buscando sempre um contato com a imagem adorada. Passa a não se alimentar e começa a definir. Embora sabendo que se tratava de sua própria imagem, o reflexo que via nas águas límpidas, morre perdidamente apaixonado por si mesmo, sem jamais conseguir tocar-se. No lugar da morte de Narciso, nasceu uma linda flor, a qual recebeu o nome de narciso.

entre o corpo do sonhador, que não esquece, e o espaço que se presta ao inolvidável (1993, p. 34). As palavras do filósofo contribuem para a compreensão sobre o desejo do sujeito lírico em relação à intensificação do momento vivido (v.5) apontado na segunda estrofe. Nesse momento, o tempo é breve e, por se tratar de um instante, é urgente. Porém, pelo fato desse tempo ser vivido na condição de hábito, é possível que eu o considere profano.

O eu poético clama para que o instante seja habitado pelo atilamento acordado (v.4) demonstrando, portanto, a efemeridade na vivência do tempo metonímico que compõe a fuga das horas (v.1). Por essa via, o hábito mostra o além do corriqueiro. Apesar da urgência demandada pela vivência nesse tempo, vale dizer que a importância dele é pautada em termos de sua recorrência, pois é percebida quando o hábito é colocado “à disposição do ser pelos esforços antigos” (BACHELARD, 2007, p.64). Por essa perspectiva, considero o hábito componente essencial do sonhador. Assim, a recorrência revela-se diferença já que a matéria do ser renova-se (...) ”a ponto de organizar a solidariedade do passado e do futuro” (BACHELARD, 2007, p.64). Sendo assim, o instante também é sagrado.

Vale dizer que o sujeito- lírico não agrega ao olhar (v.7 e v.9) o aspecto de corriqueiro o qual é atrelado ao afogamento do amor e/ou à fuga das horas. O caso do olhar, ao considerar sua potencia dinâmica como um mecanismo que vivencia determinada história (a da flor, nuvens e datas) em dado tempo (o qual é ditado pela voz do coração) funda e organiza a memória, pois o instante a revela pela imortalidade. Devaneando no processo em que ela é constituída, cujos enunciadores se valem de imagens “além passado” transcrevo o dizer de Raquel Souza:

já que a memória traz ao presente imagens do passado, posso dizer que a memória é também movimento. Mas quero marcar uma ideia de movimento não como deslocamento de um espaço! Refiro-me a um tipo de movimento que implica a animação da imagem, fazendo-a deslocar no tempo – de pretérito para o presente (pergunto-me se em vez de presente eu não deveria usar gerúndio!) (2010, p. 258)

“A animação da imagem” como, por exemplo, a da ilha, incita o deslocamento de tempo, do espaço e das sensações, pois a tríade da visão (flor, ar e datas) é conduzida pela memória e proporciona a presença de outro tempo sem deixar, no entanto, o vigente. Além disso, a terceira estrofe do poema em estudo, emersa pelo imaginário da visão, realça a leitura do mito de Narciso, sugerindo a imagem poética de um sujeito duplo.

Para tanto, a memória é o veículo entre o conteúdo histórico temático das imagens poéticas: “flor”, “nuvens” e “datas”. Apesar das imagens concentrarem inúmeras e múltiplas possibilidades de história, é na memória e por ela (pela visão e audição) que uma conexão é estabelecida como motivos de transgressão (afogamento do amor -v.1- e a escuta do próprio coração- v.8-) dos tempos. Com o intuito de resignificar a memória e de considerá-la

transgressora do tempo, proponho a leitura de Raquel Souza quando diz que: “(...) é necessário trazer do fundo da memória certas imagens esfumaçadas que ascendem a nossa consciência, porque foram despertadas por alguma coisa, e em torpor devaneante passamos a imaginá-las com vigor” (2010, p. 258).

No poema em estudo, o despertar a que se refere Souza é emendado pelo olhar distinto na flor, na mensagem das nuvens e nas datas. Entretanto, o “torpor devaneante” está na escuta de algo mais íntimo, o coração. A flor que, por ora, exhibe a beleza do caule e das pétalas, um dia, foi semente e, no mito, a flor com o miolo amarelo circundado por pétalas brancas, é encontrada onde o menino Narciso se debruça para encontrar a imagem que lhe completa. De acordo com Bachelard, a vida floral proporciona um novo ímpeto à vida real, pois “impele; transforma o ser; a vida assume brancuras; a vida floresce; a imaginação se abre às mais longínquas metáforas; participa da vida de todas as flores” (1997, p. 25). As nuvens também trazem consigo uma época remota, pois são: “o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir a ser” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 648). Logo, as datas balizam as vivências, pois demarcam os ritos bem como a imagem do “vir a ser”, a qual é revelada pelas nuvens.

Prova que a flor (v.7) é o veículo que permite o reconhecimento da vida do sujeito lírico Narciso em seu momento de morte pode ser evidenciada no verso que separa, pelo imagético do espelho, uma face da outra: “– e na minha memória és imortalidade –” (v.8). Imagino que, de um lado, o sujeito olha-se no espelho da flor e busca, pela mensagem das nuvens, através da lembrança do “outro”, o anseio pela faceta originária, a qual eclode como resolução para o impasse da dualidade identitária “eu mesma” e “mim”.

De outro lado, no entanto, é nas datas que está situado o aspecto irreversível do tempo nas facetas, imposto pela inefável cronologia, cuja alusão lembra a simbologia da vida, uma vez que cada data é constituída por uma vivência distinta e o somatório delas é demarcado pelos ritos de passagem. Ou seja, para determinada data ser sucedida por outra é necessário que a vigente, assim como a história, se transforme para dar espaço à próxima. Essa possibilidade dual da história (ao mesmo tempo em que o sujeito está ciente das datas, ele escuta o próprio coração) me motiva a repensar as revelações do menino que não se conhece: “Narciso em seu caminhar, pode se perder ou se encontrar” (CAVALCANTI, 1992, p. 11).

Ovídio relata que uma das primeiras vidas do jovem Narciso, a das caçadas, apesar de ser constituída por um grupo de comparsas, é solitária, calma e alienante uma vez que o orgulhoso menino não possui compromisso emocional com ninguém. Já a vida não compartilhada, isto é, a da solidão no lago, a qual proporciona a Narciso o saciar da sede, inaugura o desafio da morte e lhe possibilita repartir a existência com a imagem que abraça no Téspias. Isso me remete a uma passagem de *A poética do devaneio* quando Bachelard propõe identificarmos a história

através da seguinte indagação: “(...) a que tempo, a que memória nos transporta o sonho diante desses fogos que cavam o passado como *cavam a cinza*?” (BACHELARD, 1988, p. 184).

A continuidade da imagem de Narciso, configurada pelo *eu* caçador, alienado nos campos, recusando o amor do “outro” (Eco) é espelho do *eu* que, ao matar sua sede (re) conhece, na imagem que bebe água, um *eu* até então desconhecido de “si mesmo”. A imagem em análise também é sugerida pela leitura da primeira e segunda estrofes e pode, nesse caso, ser imaginada, ainda, na leitura da quarta. Nesta, é possível imaginar duas possibilidades acerca do olhar, cujo silêncio (v.10) sugere a busca ensimesmada no espelho.

A duplicidade do olhar (aberto e fechado) é revelada como sequência/reunião, isto é, como o instante, assim como a ilha, do momento presente. Nessa perspectiva, imagino essa dualidade como um espelho às avessas, no qual o “eu”, ao se olhar, enxerga um “outro”. A construção do imagético do espelho remete a determinado trecho do grande poema de Ovídio: “(...) Se ao menos pudesse/ Escapar de meu próprio corpo! Se ao menos pudesse – Que prece mais estranha para um apaixonado – Ser afastado do meu amor! ”(2003, p.60)

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, algumas culturas indígenas consideram que o momento de abertura dos olhos das estátuas sagradas é perpetuado pelo efeito de vivificação, pois “A abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 648-655). Além da consciência dos seus olhos cerrados, em vista dos do “outro” que estão abertos, o sujeito lírico assume a ausência da fala, pois, caso contrário, o efeito é a morte. Logo, o eu poético profere um chamamento à vida.

Revestido por antíteses que compõem o olhar e o falar, “ver” x “não ver” e o “falar” x “silenciar”, no devaneio de morte, o sujeito lírico desvela e assume as possíveis histórias de outros tempos. Pelo fato de utilizar a memória como veículo, lança mão das lembranças para evocar tal devaneio. Para imaginar essa viagem, mergulho na filosofia de Bachelard quando explica que o devaneio da infância é o destino da viagem. E ela acontece especialmente pelo sentido da visão na qual há uma força que permite com que, até mesmo, a imaginação do olfato seja veículo que transporta o sujeito para outros tempos:

As imagens visuais são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas nossas lembranças de infância. (...) Fechamos os olhos, e assim imediatamente nos pusemos a sonhar. E, ao sonhar, simplesmente num devaneio sereno, vamos reencontrá-las. (BACHELARD,1988, p.131–132)

O espelho - memória, seja o imaginado pelo mar, ilha, flor, fala ou olhar, à luz do “eu” como imagem-reflexo do “outro”, cujo conteúdo é configurador da “vida à Vida”, serve de veículo para o sonho da morte. Nesse espelho, o sonhador (seja em sonho ou vigília) transporta-

se, em clarividência, a outro momento, sem abandonar, entretanto, o habitado.

O tempo alcançado pelo sonhador pode ser o que incita ao “eu” a encontrar seu *eu* de infância (prova disso é a memória imortal), mas pode também ser o tempo oferecido pela voz do coração. Ambos os tempos revelam a temporalidade “sem nomes” conforme o dizer de Bachelard. Prova que tais encontros sugerem uma dualidade de sua história está nos versos dez e onze, substanciada pelo “eu” refletido no “outro”. Isso me leva a pensar no texto de Raissa Cavalcanti, capítulo VII, intitulado “Narciso e o Reflexo” quando a autora observa:

Narciso olha-se. Narciso reflete-se. O gesto necessário se deu, condição indispensável para a ruptura da totalidade possessiva que tudo quer abarcar. Mas Narciso, perplexo, olha-se sem ainda entender, despertado repentinamente do sono do não ser, não sabe ainda para o mundo. (CAVALCANTI, 2003, p. 204)

Logo, a dualidade do olhar, enquanto possibilidade que reforça o “eu” a reconhecer-se enquanto reflexo do “outro”, é a totalidade imortal da memória que reflete a trans - formação da vida (v.13). A dualidade incita, ainda, ao sujeito compreender-se, apesar de fragmentado, em plenitude, pois conduz o mito a configurar uma linguagem circular do mesmo fenômeno, que assume complexidade e profundidade cada vez maiores. E, pela repetição da imagem, demonstra sua importância. Espelho disso: as histórias que perseveram na memória - assumem tal condição; isso porque a “Memória... é capaz de recordar e dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (ELIADE, 1986, p.82)

Do mesmo modo que Narciso escuta sua voz pela boca de Eco já que ela repete o som das suas últimas palavras, o sujeito lírico do sexto poema de *Solombra* reflete, através da exterioridade emanada por preceitos do tempo, o conteúdo da memória como substância que vigora o passado, isto é, como elo do presente. E Bachelard diz: “o amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado” (1988, p. 8). Um processo parecido ocorre com os olhos do “eu” que estão no lugar dos olhos do “outro”.

No silêncio, “a ausência do entendimento acerca de si mesmo”, aludida por Cavalcanti, está na imagem do “eu” (Narciso) de olhos fechados (v.11), enquanto o “sono do não ser” está na imagem do “outro” de “olhos abertos” (v.10). Evitando que aconteça a mesma morte, ocorrida com o amor e evidenciada no terceiro verso, o sujeito lírico prefere calar-se e escolhe, na ausência da voz, o seu álibi. Isso é transcrito em verso: “pois bem sei que falar é o mesmo que morrer” (v.12).

Sugiro imaginar o calar e os olhos fechados enquanto conservação da vivência do instante habitado, ou seja, na sensação de estar na morte, mas permanecer na vida. Do mesmo modo que

o amor é afogado, a vida é transfigurada em outra realidade, numa realidade de morte. Sendo assim, as confissões do sujeito *solombresco*, expressas no sexto poema, são movidas enquanto construção e ciência da história dupla e móvel, desdobradas entre as condições de se afirmar (v. 8) ou de se negar (v.11); de se reconhecer (v.10 e v.11) e de se ocultar (v.12).

Os olhos fechados (v.11) do “eu” e a ausência do falar (v.12) representam a lembrança do destino de Narciso. Quando sua genitora pergunta se o menino terá vida longa, o profeta Tirésias é enfático: “É claro que sim, se ele nunca descobrir a si mesmo”. E Narciso viveu até um belo dia se deparar com a morte, mais precisamente com a descoberta de si mesmo. Um processo parecido ocorre no poema: a imagem - reflexo envolve o olhar do projetado (v.10 e v.11) bem como a ciência de que caso falar descobrirá sua história, isto é, a transformação evidenciada no verso: “Da vida à vida, suspensas fugas”.

O entendimento da dual história a respeito dos entes discursivos de *Solombra*, bem como a subjetividade por eles invocada, requer que eu os entenda enquanto pares que, distantes no tempo, revelam suas coincidências. Para tanto, o mito de Narciso, na investigação do rapaz belo que se olha no lago e se confunde com a imagem que vê, objetiva um processo de idealização da imagem “reflexo”. Reatualizar o mito, no sexto poema de *Solombra*, constitui uma maneira de imaginar o “eu” e de (re)incorporá-lo às muitas histórias que, vividas no instante, proporcionam a habitação na tristeza(v.5), consequentemente na imaginação da imagem *outro*.

É sensato dizer que a memória se apresenta, em ultima instância, como um dos *mitemas* que revelam/possibilitam a transfiguração da realidade. A memória como espelho da realidade permite ao sonhador, na investigação de seu processo histórico, revelar-se como “àquele que consegue recordar-se dos seus nascimentos e de sua duração, consegue também libertar-se; converte-se em senhor de seu destino.” (ELIADE, 1986, p.83)

REFERENCIAS:

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos** - ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Versus, 2007.
- CAVALCANTI, Raissa. **O mito de Narciso**: o herói da consciência. São Paulo: Rosari, 2003.



CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Os pré-socráticos. In: **Introdução à História da filosofia**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo, Martins Fontes: 1996.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001(p. 1263- 1280)

OVÍDEO. **As metamorfoses**. Trad: Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, Otavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo**: a poesia autobiográfica em Drummond. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

SOUZA, Raquel. Memória e Imaginário. In: **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos/ Zila Bernd (Et al.).Porto Alegre : Literalis,2010(p.247-268)

ENTRE O JOGO E A CENA: A HIBRIDIZAÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO¹

DAIANE BALARDIN
UNISC

1. O REALISMO E NEORREALISMO: MOVIMENTOS NA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Para compreender a relação que estabelece entre o real e a ficção no audiovisual contemporâneo, é preciso considerar a estética realista a partir da ideia de que a palavra **realismo** designa uma forma de interpretar a realidade. Nas diferentes manifestações estéticas, o Realismo tinha como princípio a observação objetiva das situações, indo contra os excessos de imaginação do Romantismo. O seu objetivo principal era representar a realidade, quer o assunto fosse alegre quer fosse triste, trivial ou nobre, com o intuito de denunciar a injustiça. O Realismo possuía, portanto, um forte caráter ideológico, marcado por uma linguagem política e, principalmente, de denúncia dos problemas sociais, como, por exemplo, miséria, exploração, pobreza, corrupção.

Na definição de Moisés (1997), o termo Realismo, genericamente, designa toda tendência estética centrada no “real”, que seja entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. Segundo o autor, é possível vislumbrar, nesse caso, a existência de escritores e artistas realistas desde sempre: “Trata-se, porém, de atitude literária encontrada lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura; o próprio conceito aristotélico de mimese semelha apontar para a universalidade do Realismo em arte” (MOISÉS, 1997, p. 16).

Na busca da objetividade, o Realismo mostrava-se direto e conciso ao apresentar os fatos da vida real, enquanto o Romantismo apoiava-se numa visão subjetiva do mundo e, por isso, muitas vezes deixava-se levar por emoções: “Embora opostos em muitos sentidos, como já se acentuou, o Realismo e o Romantismo propendem para o mesmo alvo, continuam-se em vez de se oporem” (COUTINHO, 2003, p. 9). Na busca pela representação do real, surge o

¹ Pesquisa submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos Narrativos Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Neorrealismo Italiano, um movimento cinematográfico que aproxima o real e a ficção.

Se, por um lado, o Realismo se preocupa com a descrição da realidade tal qual é, o Neorrealismo não descarta os avanços estéticos por ele conquistados. De acordo com Torres (1983), o Neorrealismo busca ser uma fusão do Romantismo e do Realismo, e “pretende ser a síntese das duas escolas; de uma parte abraçar a realidade para a descrever tal qual é, de outra sonhar uma realidade diferente para a que se volta” (TORRES, 1983, 65). Percebemos que, enquanto o Realismo reproduz o que o artista ou escritor vê, o Neorrealismo compreende o fantástico, aceitando mudar o foco do que vê. Torres (1983) ressalta que até mesmo o psicológico dos personagens é diferente entre as estéticas.

Conforme Perin et al. (2009), no que se trata dos aspectos técnicos, o cinema Neorrealista Italiano tem algumas características próprias: o uso frequente de atores não-profissionais, filmagens fora do estúdio, aproveitamento de restos de filmes e pedaços de rolos, pouco uso de artifícios de edição como iluminação artificial e construção de cenários. Essas características – que também podem ser observadas no documentário – davam-se não só pela falta de recursos, mas também porque buscavam a simplicidade com a intenção de quebrar os paradigmas vigentes.

O Neorrealismo serviu ainda de inspiração ao *Cinema Novo*, que tem suas principais características presentes no audiovisual contemporâneo, definido por Glauber Rocha, um dos principais cineastas da época, como “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. O movimento teve fortes influências também na *Nouvelle Vague*² Francesa, que foi um movimento artístico contestatório do cinema francês nos anos 1960. Os primeiros filmes denominados com essa expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, que tinham como objetivo comum transgredir as regras que normalmente eram aceitas para o cinema mais comercial. Com o olhar direcionado à realidade que os rodeava, os autores investiram em temas sociais como uma forma de construir uma identidade nacional e de denúncia. Através do Cinema Novo, os filmes retratavam um Brasil desconhecido na época, envolvido em conflitos políticos e sociais, resultando na mistura do Neorrealismo, por seus temas e forma de produção, e da *Nouvelle Vague*, pela ruptura da linguagem.

Nos estudos de Reis (1995, p. 84), “as características marcantes do Cinema Novo podem ser sintetizadas em quatro pilares: era um cinema de autor, um cinema de fundo social, um cinema sem estúdios e um cinema com câmera na mão”. Foi a partir do Cinema Novo que o documentário brasileiro alcançou suas mais grandiosas realizações, pois grande parte dos cineastas desse movimento começou com o documentário de curta-metragem.

O que podemos observar é que o *Cinema Novo* e o Neorrealismo foram, de fato, estéticas

2 A expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express* ao fazer referência a novos cineastas franceses. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague.

cinematográficas que muito influenciaram o documentário, uma vez que o cinema Neorrealista buscou representar o cotidiano da classe desfavorecida e, principalmente, porque os cineastas da época começaram a registrar o real e, logo depois, perceberam que para tanto tinham que discutir os limites da realidade e da ficção. Nesse sentido, ainda que o cinema comece com pretensões documentais e a divisão estrita entre o que é ficção e o que não é ficção seja difícil, coube ao documentário ocupar-se das chamadas narrativas não ficcionais.

2. DESVELAMENTOS NA NARRATIVA: O REALISMO CONTEMPORÂNEO NO DOCUMENTÁRIO

A estética realista do século XIX tem importante expressão na narrativa audiovisual contemporânea. O Realismo atual absorve algumas características do passado e ressignifica outras. Schøllhammer (2009) diz que o que podemos encontrar nesta nova fase realista é a vontade que os novos autores têm em retratar a atual sociedade brasileira, seja pelos pontos de vista marginais ou periféricos. De acordo com o autor, não se trata de um Realismo tradicional e ingênuo em busca de uma ilusão da realidade,

nem se trata, tampouco, de um Realismo propriamente representativo; a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. Ora, discutindo um Realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo, o problema ameaça tornar-se um paradoxo, uma vez que o compromisso representativo da literatura historicamente surge com a aparição do fenômeno realista. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

Se, conforme o autor, não estamos falando de um Realismo representativo, que Realismo seria esse? Para Schøllhammer (2009), o novo Realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, assim incorporando essa realidade esteticamente na obra e situando a própria produção artística como força transformadora. O autor fala de um novo tipo de Realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e, ainda, ser simultaneamente “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios.

Isto é, mesmo com os conceitos de Realismo e Novo Realismo, a essência da estética continua a mesma na contemporaneidade: revelar e retratar imagens e fatos da realidade. Para Jaguaribe (2007, p. 9), o ponto em comum a despeito das diferenças entre as velhas e novas estéticas realistas é “a prerrogativa de que as imagens e narrativas realistas buscam retratar a

realidade tal como ela é percebida pelo sentido comum racional e secular”:

as narrativas e imagens realistas mostram, muitas vezes, uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível. Para leitores e espectadores alheios aos discursos acadêmicos ou especializados, estes retratos vividos do desmanche social oferecem ponteiros interpretativos porque o Realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional. (JAGUARIBE, 2007, p. 9)

A autora observa que é do Realismo a proposta de acessar maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Jaguaribe (2007, p. 16) diz ainda que “o paradoxo do Realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades”.

Jaguaribe (2007, p. 10) ressalta ainda que as estéticas do Realismo se apoiam na representação da realidade naturalizada pelo sentido comum cotidiano. Elas ocultam seus próprios mecanismos de ficcionalização e, assim, as imagens representativas do Realismo contemporâneo tornam a realidade mais próxima dos leitores/espectadores. Uma vez que o cinema lança mão cada vez mais de artifícios comuns da rotina dos indivíduos, como, por exemplo, ao utilizar como cenário e tema de filmes e documentários as favelas, as comunidades, as pessoas que não são notícia. A linguagem é outra, os personagens também, e isso possibilita uma nova narrativa.

Os temas representados no cinema contemporâneo assemelham-se com os temas tratados pelos autores do Realismo do século XIX, como a miséria e a exclusão social, por exemplo, considerados interessantes pelo público, uma vez que esses problemas ainda hoje assombram a sociedade brasileira.

Na contemporaneidade, percebemos a busca dos meios de comunicação pelo “real”. As narrativas contemporâneas brasileiras buscam subsídios no romance realista do século XIX, através da representação da realidade, de personagens simples da vida real, da narrativa detalhista e da responsabilidade social. Assim, os reflexos dos autores do Realismo não estão apenas na literatura contemporânea, mas, também, como observamos, no cinema e no documentário – objeto de estudo desta pesquisa –, que acabam por produzir uma nova feição a esse último, que, influenciado pelo Realismo, resulta num híbrido entre ficção e não-ficção.

3. DOCUMENTÁRIO: OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Se, por um lado, Aumont (1995) diz que “todo filme é um filme de ficção”, e, para Nichols (2005), “todo filme é um documentário”, podemos assim dizer que existe um sentido em relação entre o que é a produção ficcional e a não ficcional. O termo documentário refere-se à característica de “representar a realidade”. Ou seja, como o cinema de ficção, o documentário é considerado uma versão possível da realidade. Ao longo do tempo, na medida em que o documentário se consolidou como um importante gênero da produção audiovisual, as questões como a fidelidade ou não à representação do real passaram a estar no centro da discussão sobre a natureza de sua narrativa.

Nesse sentido, o documentário se apresenta como uma espécie de janela para o mundo. Com a pretensão do não ficcional, seduz o espectador e causa até mesmo um estranhamento ao se mostrar para além do real, posto que a pretensão da não-ficção na busca do real faz com que o documentário, por vezes, ofereça características da ficcionalidade. As narrativas documentais ultrapassaram as salas de cinema e conquistaram um significativo espaço na televisão, inclusive no Brasil, e ainda são as responsáveis por despertar nos pesquisadores o interesse por descobrir as marcas e os limites, se é que existem, entre ficção e real no documentário contemporâneo.

Ao contrário do cinema de ficção, o documentário não tem seu surgimento datado com dia e local. Ele teve sua origem juntamente com os primórdios do cinema, ainda quando as imagens em movimento registravam os fatos atuais em produções de cinejornais e filmes institucionais, em registros de expedições, de acontecimentos históricos, atos oficiais, cerimônias públicas e privadas da elite, entre outras documentações. Assim como o cinema de ficção, o documentário tem, desde a primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1895, reinventado-se e evoluído através das tecnologias e da inventividade de cineastas.

Para Penafria (1999), foram as experiências com as imagens documentais que registravam cenas do cotidiano, eventos da sociedade e atividades urbanas que ajudaram a definir a base do documentário:

o contributo dos pioneiros do cinema para o filme documentário foi o de mostrar que o material base de trabalho para o documentário são as imagens recolhidas nos locais onde decorrem os acontecimentos. Ou seja, é o registro in loco que encontramos no início do cinema que constitui a raiz ou princípio base em que assenta o documentarismo. (PENAFRIA, 1999, p.1).

Apesar dos limites tênues entre o cinema e o documentário, para muitos, o documentário é entendido como oposto ao filme de ficção, uma vez que o filme de ficção trabalha com a presença de atores, encenação, direção, cenário, enquanto o documentário, na grande maioria

das vezes, apresenta personagens reais, em ambientes reais e com intervenções sutis de edição e de direção. Ou seja, o documentário está mais identificado com o registro do real, razão pela qual, para Nichols (2005), o documentário engaja-se no mundo pela representação: “os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema” (NICHOLS, 2005, p. 28).

4. A HIBRIDIZAÇÃO ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO: QUANDO O DIRETOR RESOLVE JOGAR EM CENA

As diferenças entre o real e a ficção ficam tênues no documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, objeto de estudo desta pesquisa. No documentário, o diretor joga com o espectador, que, diante dos depoimentos de atrizes e anônimas, não consegue identificar o que é realidade, quem é real e o que é interpretação. No filme, as distinções entre ficção e documentário se dissolvem ao olhar atento do espectador, que busca encontrar sinais que apresentem a dona de cada história. Em *Jogo de Cena*, o deslize do documentário para a ficção é evidente e reduz a distância entre o narrador e o caso narrado:

(...) se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontavam com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de Realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num Realismo de representação, mas num Realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso. (FIGUEIREDO, 2012, p. 124).

Na concepção de Figueiredo (2012), podemos chegar à compreensão que marcou a narrativa literária moderna e, também, uma certa vertente da narrativa cinematográfica ao longo do século XX: o desvelamento das mediações, sejam elas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica. De acordo com a autora, no caso do cinema, a discussão sobre a ilusão da realidade ocorreu desde o início de sua história, uma vez que, nas narrativas audiovisuais, o narrador é aquele que vai dirigir o ponto de vista do espectador através da câmera e dos demais recursos narrativos de que o meio dispõe, além de que, as imagens parecem

presentificar o que está ausente:

diante das novas técnicas de fabricação de imagens, Realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, situar-se no limiar dessa precariedade. (FIGUEIREDO, 2012, p. 129-130).

O desvelamento das marcas narrativas contemporâneas no cinema evidencia a busca pelo real ao mesmo tempo em que as mistura, tornando tênues os limites entre o real e a ficção. A hibridização entre o real e a ficção se mostra cada vez mais evidente nas obras audiovisuais contemporâneas. Conforme Mattos (2011), *Jogo de Cena* é um exemplo de imbricamento entre os gêneros:

a operação proposta por *Jogo de cena*, ao mesclar personagens reais e atrizes em relatos sobre a vida privada, decretou o fim da inocência no documentário de entrevistas entre nós. O efeito era de minimizar a importância de quem fala para realçar a hegemonia daquilo que é falado. Quando um depoimento encenado se tornava mais “real” do que sua contraparte verídica, o que cintilava na tela era a verdade da ficção. No sentido inverso, quando uma atriz como Fernanda Torres entrava em crise diante do seu parâmetro real, eram os limites da representação que ocupavam a cena. (MATTOS, 2011, sem página).

Já Figueiredo (2010) compreende que, em *Jogo de Cena*, o diretor Eduardo Coutinho não deu tanta importância para a identidade de quem narrava, pois a ideia era despertar justamente a dúvida, se quem narra é alguém que rememora uma história vivida ou um ator que a interpreta:

a autoria dos relatos deixa de ser um esteio para espectador: não se sabe ao certo a quem atribuir as vidas narradas. Neste filme, mais importante do que a exposição da vida-relato e que o propósito de trazer à tona o imaginário do indivíduo comum é o deslizamento do documentário para o campo da ficção. A dimensão da ficção é evocada pelo cenário escolhido para as filmagens – um teatro vazio – pelo título do filme – *Jogo de Cena* –, mas também pelas atrizes que representam relatos alheios, diluindo os limites entre depoimento e interpretação. Coloca-se em pauta a relação entre diferentes tipos de imaginário, bem como a redução da distância entre espectador e ator – o indivíduo comum está, agora, colocado no palco, de costas para uma plateia vazia (não é à toa que o filme se inicia com o anúncio de jornal que procura mulheres para falar de si). (FIGUEIREDO, 2010, p. 95).

Mesmo que os gêneros se misturem, o espectador se vê embaraçado diante das histórias narradas ao não conseguir identificar o que é real e o que é ficção. Conforme Ramos (2008,

p. 24), “na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e, assim, estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber”. O conceito da indexação trabalha a ideia de que um filme é produzido para um destinado público. Na maioria das vezes, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor. Quando vamos ao cinema, já estamos certos do que vamos assistir, não vamos para tentar descobrir se uma narrativa é uma ficção ou um documentário. O autor de um documentário indexa sua intenção através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção: “O documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espetacular” (RAMOS, 2008, p. 27).

5. O JOGO DE CENA DE EDUARDO COUTINHO

O documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho³, é aquela obra que faz com que o espectador perceba o truque e, mesmo assim, se prenda na história de vida de mulheres desconhecidas. O truque de Coutinho está entre o jogo e a cena, entre a encenação, a representação e a realidade das diferentes histórias. Tudo começou com um anúncio de jornal convidando mulheres com mais de 18 anos e moradoras do Rio de Janeiro que tivessem alguma história para contar e se dispusessem a contá-la para as câmeras.

Atendendo a esse anúncio, 83 mulheres entraram em um estúdio para contar as suas histórias de vida. Em junho de 2006, 23 delas foram selecionadas e dez filmadas no Teatro Glauce Rocha. Já no mês de setembro do mesmo ano, atrizes convidadas interpretaram, a seu modo, as mesmas histórias descuidadas por algumas entrevistadas que foram escolhidas. O desafio não era mulheres comuns enfrentarem uma câmera, mas, sim, atrizes consagradas interpretarem com tanta veracidade a mesma emoção com que as entrevistadas narraram as suas histórias.

O documentário lançado em 2007, com 105 minutos de duração, contou com a participação de dez entrevistadas⁴ da vida real, além das atrizes Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Assim como em outros trabalhos, esse documentário de Coutinho deixa ainda mais claro o talento e o olhar aguçado do cineasta em selecionar histórias fascinantes e, principalmente, fazer com que seus personagens sintam-se tão à vontade a ponto de rir e chorar em frente às

3 O trabalho de Eduardo Coutinho é reconhecido pela profundidade e sensibilidade com que aborda os problemas da sociedade brasileira. O documentarista expõe a realidade com um olhar compreensivo e sempre atento. Seu trabalho tem como característica dar a voz e o tempo necessário em cada plano para que os “personagens” possam expressar suas verdades. Eduardo de Oliveira Coutinho nasceu em São Paulo, em 11 de maio de 1933. Coutinho é um cineasta brasileiro, considerado um dos mais importantes documentaristas contemporâneos.

4 Entrevistadas: Aleta Gomes Vieira; Claudilêa Cerqueira de Lemos; Débora Almeida; Gisele Alves Moura; Jackie Brown; Lana Guelero; Maria de Fátima Barbosa; Marina D’Elia; Mary Sheyla; Sarita HouliBrumer.

câmeras.

Para a gravação do documentário, as entrevistadas foram convidadas a subir até o palco do Teatro Glaucê Rocha. Ali, elas encontraram apenas uma cadeira de frente para Coutinho e de costas para uma plateia vazia. A cena remete a uma sessão de terapia, pois o cineasta está ali, principalmente, para ouvi-las, fazendo apenas discretas intervenções. O enquadramento das cenas coloca as entrevistadas em *close*⁵, ou seja, na maior parte do tempo seus rostos tomam conta da tela e a emoção de cada uma delas se evidencia ainda mais, uma vez que o enquadramento não deixa mais nenhum espaço à sua volta.

O filme começa e a dúvida também, pois de início Coutinho “joga em cena”. Entre as histórias divididas por entrevistadas e atrizes e aquelas que são contadas somente pelas atrizes, há também aquelas que são contadas por uma entrevistada e que não são recontadas por nenhuma atriz. O documentário não tem legendas e nem créditos com o nome das entrevistadas e atrizes.

Para compreender as evidências do Realismo no documentário a partir do tema proposto, depois de identificarmos as marcas dos gêneros, emergiram como indicados metodológicos da análise *Personagem, Cenário, Câmera-olho, Montagem*.

6. AS MARCAS DO REALISMO NO DOCUMENTÁRIO *JOGO DE CENA*

Jogo de Cena reúne a história de 13 mulheres que tiveram a coragem de encarar a câmera intimidadora de Eduardo Coutinho. As histórias são fortes e emocionantes. No palco do teatro Glaucê Rocha, no Rio de Janeiro, o cineasta ouviu o desabafo da mãe que perdeu o filho ainda criança, ou, depois de jovem, da filha que perdeu o pai, da mãe que é ignorada pela filha e que se emociona toda vez que assiste ao filme *Procurando Nemo*. São histórias que poderiam se tornar roteiro para qualquer novela ou filme de ficção, que poderiam ser interpretadas por diversas atrizes, mas que foram escolhidas para serem contadas ali, por elas mesmas, de costas para um teatro vazio e de frente a um espectador atento. Porém, quando se tem a ideia de que se vai assistir a um documentário “monótono” em uma sequência de depoimentos, o “jogo” entra em cena.

Cada entrevistada do “mundo real” narra uma história. Algumas contam uma narrativa inteira, outras narram uma história intercalada com uma interpretação – neste caso uma atriz que recebeu previamente o texto que conta a história da personagem real⁶ – e há ainda algumas

5 (“CLOSE-UP”) ou PLANO FECHADO – a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de INTIMIDADE e EXPRESSÃO. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>.

6 Coutinho denomina como “personagens reais” as mulheres selecionadas para o documentário e que não são

histórias que são contadas em uma única sequência por uma entrevistada e repetidas por outra atriz em outro momento do filme. O jogo criado pelo cineasta de utilizar a narração de atrizes com a narração de personagens reais contando a mesma história tornou ainda mais difícil o entendimento dos limites do que se refere à realidade e o que se trata de interpretação.

A intenção do diretor é perturbar e jogar com a atenção do espectador no sentido de não deixar claro se aquela mulher realmente viveu a história que está contando ou se está interpretando. Problematisa assim a ideia de que todo mundo em alguma medida interpreta quando conta. Como destacou Figueiredo (2010), no filme o cineasta não dá tanta importância para quem está narrando, mas, sim, para a forma com que a história está sendo narrada, para que se perceba que toda narrativa implica ficcionalização em algum nível, ainda que se trate da história de quem conta. Assim, atrizes e não atrizes se equivalem no sentido de que ambas, em alguma medida, interpretam. Portanto, vivem uma personagem, ainda que de si mesmas, no caso das entrevistadas não atrizes. É neste jogo de não saber o que é realidade ou interpretação que surgem as primeiras marcas da mistura dos gêneros. Ou seja, “neste filme, mais importante do que a exposição da vida-relato e o propósito de trazer à tona o imaginário do indivíduo comum, é o deslizamento do documentário para o campo da ficção” (FIGUEIREDO, 2010, p. 95).

Em *Jogo de Cena*, Coutinho mostra o desvelamento das marcas narrativas contemporâneas no momento em que ele alcança, talvez, o seu principal objetivo: mostrar o quanto é impossível estabelecer limites entre a realidade e a ficção. Lins (2007) destaca que Coutinho dissolve distinções entre o que é encenado e o que é real e produz mudanças ao longo do filme na forma do espectador se relacionar com ele:

se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, *Jogo de Cena* nos retira desse lugar e propicia um outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais. Andréa Beltrão provoca em muitos momentos um curto-circuito comovente entre suas sensações e as da personagem. Fernanda Torres interrompe algumas vezes sua atuação, diz a Coutinho que parece estar mentindo e explicita a dureza de interpretar uma personagem real: “a realidade esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou”. Marília Pêra interpreta uma personagem extremamente emotiva, mas esbarra numa atuação distanciada. *Jogo de Cena* exhibe essas variações na forma de atuar e leva o espectador a compreender a arte de representar como algo instável, inseguro e exposto a riscos – extremamente próximo do documentário, tal como concebe Eduardo Coutinho. (LINS, 2007, p. 8).

Talvez a grande característica do documentário contemporâneo seja justamente a de

atrizes.

conturbar o espectador e provocar dúvidas sobre os limites da ficção e da não-ficção. Na obra, Coutinho joga com espectador ao apresentar uma narrativa tão real que nos dá a impressão de estarmos diante de uma ficção: “Ao se aproximar mais do real o documentário vira ficção” (COUTINHO⁷, 2001).

Já o cenário escolhido para a gravação de *Jogo de Cena* conta apenas com duas cadeiras, uma para a entrevistada e outra para o diretor. A entrevistada fica de costas para uma plateia vazia. A câmera é praticamente estática. A iluminação é reduzida. O foco de luz está no meio do palco de um teatro. Um ambiente sóbrio e íntimo e que ao mesmo tempo dá a liberdade para uma narrativa íntima. Talvez esse tenha sido o único lugar físico e simbólico que algumas dessas mulheres tiveram para contar suas histórias sem se sentirem observadas e/ou julgadas por terceiros. Coutinho deixou claro, nesse sentido, que não queria críticas por parte das atrizes.

Dentro da composição da cena, é importante destacar a preocupação em tornar aquele momento autêntico. Uma necessidade que os autores já no século XIX tinham em “vender” a ideia de autenticidade do real para que a narrativa adquirisse um valor ainda mais legítimo. Conforme Bernardo (2011, p. 29), “o sucesso do romance reside no seu Realismo, isto é, na facilidade com que o leitor reconhece nele o espelho da vida, da realidade e de si mesmo”. Ainda que lembremos, mesmo no documentário há sempre interpretação por conta de a câmera, que é ligada, alterar a realidade.

Percebemos que a escolha de um cenário simples e propondo-se a instituir-se num clima de intimidade necessária para a “confissão” de cada uma não só proporcionou àquelas mulheres a chance de um dia se sentirem importantes e “protagonistas” – por estarem sozinhas no centro de um palco de teatro contando sua história para o mundo –, como também deu aos espectadores a chance de conhecer “personagens reais”, sem figurinos e em um cenário pensado exatamente para a importância e eficácia daquelas entrevistas.

Em relação à câmera-olho, Vertov destaca a importância da câmera como instrumento para captar a realidade. Compreendemos a escolha de Coutinho em colocar a entrevistada de frente a uma câmera estática, ainda que possa representar também certa intimidação para aquelas mulheres que não estão acostumadas com a máquina. Percebemos que a câmera-olho de Coutinho em *Jogo de Cena* foi a responsável por construir o desenrolar da história, uma vez que só ela seria capaz de abranger a fala, a expressão corporal, facial e sonora que acompanha o depoimento de cada entrevistada. Em pouco tempo em que a entrevistada estava em frente à câmera, percebemos trejeitos, atitudes, manias e sentimentos que a câmera-olho buscou no “interior” de cada uma delas. Vertov dizia que, munido da câmera, o homem se transforma:

7 Em debate realizado em 2001, no auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, na cidade de Campinas. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinhoav.htm>>.

sou o cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhes o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo. Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade humana. Encontro-me em constante movimento. Me aproximo e me afasto dos objetos. Rastejo ao seu redor, monto por cima deles. Acelero seguindo o focinho de um cavalo galopante. Precipito-me a toda velocidade sobre a multidão. (STAM, p. 60-61).

Ou seja, a câmera não foi vista como uma intervenção, mas, sim, como a reprodução do real, a captação da realidade: “[...] a câmara deve colocar-se diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmara para ser filmada. A câmara só deve filmar o que existiria independentemente dela” (BERNARDET, 1981, p. 52-53).

No entanto, para Coutinho essa ideia é problematizada diante do fato de que, perante uma câmera ligada, todos estão atuando. Entretanto, a câmera que o cineasta coloca diante da entrevistada e na composição do cenário escolhido nos dá entender que é invisível. Ao analisarmos o filme, percebemos que as entrevistadas não estão preocupadas com a câmera, isso porque as entrevistadas de Coutinho oferecem a essa câmera bem mais que suas histórias, suas aparências, suas angústias, suas emoções. Por vezes, nos perguntamos se elas sabem que estão sendo filmadas e se esse documentário vai percorrer o mundo inteiro, pois ali estavam sendo contadas histórias reais e íntimas.

Em relação à montagem – quando o real se mostra mais real – em *Jogo de Cena*, a característica de contar a história de pessoas comuns se define como uma marca da mistura da ficção e do documentário, uma vez que o cineasta se utiliza de um recurso para jogar em cena: a mistura de depoimentos reais com interpretações de atrizes. Para Figueiredo (2012), o que ocorre é o desvelamento das mediações, tanto da ordem da subjetividade quanto da técnica. O desvelar das marcas da narrativa contemporânea no cinema evidencia a representação do real e dissolve os limites entre ficção e não-ficção.

A principal marca que encontramos em *Jogo de Cena* que deixa clara essa busca em tornar o real ainda mais real está na narrativa que se costura ao longo do filme. Em diversas entrevistas, Coutinho afirma que “ao se aproximar mais do real o documentário vira ficção”. Com essa colocação, o cineasta não pretende problematizar as tênues fronteiras entre o real e a ficção, pois para ele não importa muito o que é real ou o que é ficcional. O que interessa ao documentarista é despertar o imaginário dos seus espectadores.

Jogo de Cena se despe de todos os efeitos especiais que a tecnologia oferece. A narrativa se constrói a partir de uma edição não linear composta por uma estrutura que costura as histórias narradas. O documentário não tem trilha sonora e o que dá ritmo a filmagem é o próprio som ambiente, composto pelo ruído do palco, o som das entrevistadas subindo o acesso ao palco que se dá através de uma escada caracol. Entre uma entrevistada e outra, o corte é seco e o que fica em cena é apenas o enquadramento da cadeira, que fica de costas para a plateia vazia, ou então

o enquadramento aberto, que mostra os bastidores da filmagem. Todos esses recursos, ou a falta deles, mostra o desvelamento da narrativa, isto é, quanto menos efeito de pós-produção, mais real se torna.

Em *Jogo de Cena*, a mistura dos gêneros não está somente na narrativa, nem mesmo nas personagens ou no cenário escolhido. Mas também nas interferências do diretor, nas imagens em que a equipe aparece, nos enquadramentos da câmera, na plateia vazia, nas pausas, nas respirações, nos olhares, nas ironias e na emoção de cada uma das mulheres, atrizes ou não. Coutinho produz com maestria um documentário de pouco mais de 100 minutos, que se passa em um único local, mas que nos prende do início ao fim na busca por desvendar o que é real e o que é ficção, propondo a antiga discussão sobre a possibilidade da “criação” da vida de qualquer nível da experiência, ou seja, o fato de que somos intérpretes de nós mesmos. Esse é o objetivo de Coutinho: embarçar o espectador e propor um jogo de cena em sintonia com a marca contemporânea em que os documentários se mostram cada vez mais misturados, flexibilizando os gêneros e tornando as marcas do real e da ficção cada vez mais imperceptíveis.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacamos que o documentário apresenta as marcas da hibridização dos gêneros, tanto no cenário, quanto nas personagens, na composição da cena e na construção da narrativa que explicita essas marcas. A principal marca dessa hibridização está na intenção do cineasta em jogar com o espectador entre uma cena e outra, entre uma história verdadeira e uma fictícia, apontando para a impossibilidade de delimitá-las.

O jogo de Eduardo Coutinho, ao mesclar atrizes e entrevistadas, colocou os espectadores diante a uma obra que se desveste diante de qualquer encobrimento. Os bastidores compõem a cena do filme, que se utiliza sutilmente de efeitos e de edição. Coutinho apresenta um documentário “puro”, no sentido de não investir, principalmente, na pós-produção e, dessa forma, aponta para o desvelamento das marcas que compõem uma narrativa que, de tão real que busca se apresentar, ficcionaliza-se.

No que diz respeito à narração das entrevistadas, o que entra em questão não é apenas a interpretação, mas principalmente o trabalho de memória que atriz e entrevistada tiveram que desenvolver. Cada narrativa é composta de detalhes e lembranças minuciosas. A emoção que elas despertam nos espectadores – que no momento da gravação estavam invisíveis na plateia vazia – deu-se a partir da recordação das vivências passadas que naquele momento invadiram as narrativas.

Assim, *Jogo de Cena* não só representa uma reviravolta no trabalho de Eduardo Coutinho,

como também pode ser considerado referência de produto audiovisual contemporâneo, que não faz questão de esconder a impossibilidade de limites da ficção e da não-ficção. Não podemos deixar de levar em consideração também a hipótese de que filmar uma narrativa por si só já é ficcionalizar e que, se pensando assim, a dimensão ficcional faz-se presente na grande maioria dos documentários, principalmente no que diz respeito aos documentários de Eduardo Coutinho.

Entendemos que, mais do que buscar o desvelamento dos processos que deram origem à história do documentário, o que ocorreu foi o desejo de problematizá-lo. Nessa problematização, percebemos cada vez mais forte o documentário contemporâneo marcado por explicitar seus processos de produção e problematizar os bastidores como conteúdo, como estratégia de desvelamento. A discussão que permeia essa problemática dá-se no sentido de discutir o próprio fazer documentário e, também, a impossibilidade do registro absoluto do real. Tanto na ficção quanto no documentário, a realidade é sempre uma construção.

O audiovisual tem buscado representar de forma verossímil a sociedade como manifestação estética do Realismo contemporâneo. Dessa forma, o real ofertado se apresenta a partir de manifestações de intensificação das realidades. Ou seja, na tentativa de chocar ao se mostrar um real para além do real, a narrativa vai além da representação.

O que salta aos olhos em *Jogo de Cena* é a dimensão que histórias de mulheres ditas comuns ganham na interpretação das atrizes conhecidas. A perda de um filho ainda quando bebê é contada pela mãe de forma segura e conformada, com certa superação. Já a atriz Andréa Beltrão, que interpreta a personagem, não consegue segurar o choro e vai às lágrimas. Coutinho mostra que, para uma pessoa comum virar uma grande personagem, não é preciso muita coisa, basta ter uma boa história, uma boa narrativa e a coragem de encarar a câmera.

O hibridismo entre o documentário e a ficção está claro em *Jogo de Cena*, apesar dos truques utilizados pelo cineasta em tentar confundir o público. Mesmo deslizando para a ficção, Coutinho foge da característica do cinema ficcional de levar o espectador pela mão durante a trama. Coutinho não só confunde o espectador durante a trama, como também só guarda boas surpresas para aqueles que, aguçados pelas histórias, vão até os extras do DVD. Esses truques do cineasta nos provocaram a analisar com o mesmo olhar da câmera-olho as histórias ali contadas. Não existem limites entre os gêneros, eles se dissolvem, complementam-se e se apropriam um do outro, na maioria das vezes, sem fazer questão de esconder as marcas, uma vez que essa mistura é própria do contemporâneo.

Jogo de Cena vai além de instigar as marcas do real e da ficção. O documentário coloca para a sociedade histórias reais, baseadas na vida real. Certamente existem mais elementos nesta documentada ficção que são merecedores da nossa atenção. Elementos para outro olhar, para

outra pesquisa, ou para a continuidade desta. Em *Jogo de Cena*, Coutinho prova que não é apenas um dos maiores documentaristas brasileiros – como apontam os veículos de comunicação. É também um grande diretor e a comprovação está no espaço que ofereceu a essas mulheres de colocarem suas superações e tristezas da vida para o mundo através da lente de uma câmera. O cineasta deu a elas, talvez, a importância e o reconhecimento que muitas buscaram durante toda a vida. No palco do Teatro Glaucê Rocha, todas, de alguma forma, estavam interpretando, mas nenhuma estava mentindo.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 7.ed. São Paulo: Papyrus, 2009. 304 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. 117p.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 2003.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Título: Novos Realismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. In: **Ciberlegenda**. Revista online do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2010.
- LINS, C. MESQUITA, C. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<insira aqui o seu GT>”, do **XVII Encontro da Compós**, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Doc + fic: a era do híbrido** (2011). Disponível em: <http://carmattos.com/2011/02/25/doc-fic-a-era-do-hibrido/>.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PERIN, A.; PENA, J.; RODRIGUES, G. **O Neo-realismo italiano e suas influências**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/17704198/O-Neorealismo-italiano-e-suas-influencias>.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC-SP, 2005.

REIS, Joari. **Breve História do Cinema**. Pelotas: EDUCAT, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TORRES, A. Pinheiro. **O Neo-realismo literário português**. Lisboa: Moraes, 1983.

FILMES:

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio); Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm (1 DVD).

VIOLÊNCIA, SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA: A NARRATIVA DE *LA HORA AZUL*

DAIANE LOPES
UNISC

1 A NOVÍSSIMA LITERATURA LATINO-AMERICANA

As décadas de 80 e 90 correspondem a uma narrativa denominada pós-moderna, considerada a última etapa da literatura peruana. O amplo corpus dessa literatura torna a denominação contemporânea ou atual discutível, já que a hibridização é a principal característica presente nos textos. Na realidade, “las variedades literarias no se cortan puntualmente y no siempre son estrictamente secuenciales.”¹ (TICONA, 2003, p. 154).

As modernizações na literatura peruana são, também, reflexos das evoluções econômicas e políticas vivenciadas no país. A produção literária compreendida entre os anos 60 até a presente data não é homogênea, apresenta uma diversidade estabelecida pela sua própria evolução através do tempo. Entretanto, se consolida, também, na perspectiva de sincronia ao expressar uma variedade de textos narrativos e poéticos ricos e expressivos. Nesse sentido, precisamos reconhecer na literatura do Peru

una diversidad establecida primero sobre un eje diacrónico, en el que encontramos una narrativa moderna o experimental (vanguardista), que se da en Perú en la misma época del boom latinoamericano, y otra narrativa posterior llamada posmoderna. Entonces, en este período de 60 a la fecha, se suceden en el Perú, las narrativas moderna y posmoderna. (...) Pero más allá de este criterio histórico, es posible advertir en este período, del 60 a la fecha, una variedad narrativa y poética más rica y expresiva, fundada en perspectivas de sincronía. Así tenemos las narrativas neorrealista, neoindigenista, moderna, andina, posmoderna, light, escrita por mujeres y otras (TICONA, 2003, p. 155)².

1 “as variedades literárias não se cortam pontualmente e nem sempre são estritamente sequenciais.” (todas as traduções são de minha responsabilidade).

2 uma diversidade estabelecida primeiro sobre um eixo diacrônico, em que encontramos uma narrativa moderna ou experimental (vanguardista), que se dá no Peru na mesma época do boom latino-americano, e outra narrativa posterior chamada pós-moderna. Então, nesse período de 60 até a atual data, se sucedem no Peru, as narrativas moderna e pós-moderna. (...) Entretanto, além deste critério histórico, é possível advertir neste período, de 60 até agora, uma variedade narrativa e poética mais rica e expressiva, fundada em perspectivas de sincronia. Assim temos as narrativas neo-realista, neo-indigenista, moderna, andina, pós-moderna, light, escrita por mulheres e outras

As dicotomias existentes no Peru são, de certa forma, o retrato de sua história. Se, conforme afirma Manky (2007, p.92), uma abordagem simplista diria que há “un Perú moderno y uno tradicional”, cada grupo de características do país estaria atrelado a tal divisão: “riqueza, occidentalidad, novedad; pobreza, andinidad, antigüedad³.” Considerando esta separação, a literatura peruana expressa em sua arte o espaço de lutas que propiciou tal configuração para o país. Além disso, a luta aqui não deve ser entendida apenas no âmbito social e político do país, mas na própria tentativa de os inúmeros escritores se consolidarem enquanto produtores culturais.

O artista tem o poder de criar imagens que sedimentam as experiências vivenciadas pelo povo. Essa capacidade é definida por Bourdier, citado por Manky (2007), como “el poder de nominar⁴”. Apesar de possuir características próprias, a literatura não é um produto autônomo. Ela apresenta significâncias que, obviamente, retratam determinado imaginário social, assim como nele acaba interferindo. A literatura “sin ser un producto autónomo respecto de otras esferas, tiene características propias. Además como cualquier sistema significativo realizado, no es pasivo: no solamente se manifiesta, sino que *construye* diferentes imaginarios.⁵” (MANKY, 2007, p. 92).

Diante disso, podemos justificar o fato de a literatura peruana retratar a crueldade vivenciada no país e praticada por bandos terroristas, como o Sendero Luminoso, assim como pelas forças Armadas, nos anos de 1980. Inúmeras narrativas – contos e novelas – são publicadas a partir da referida década, apresentando o cenário de violência vivenciado pela população. Esses textos se constituem enquanto ficções que expressam a realidade, demonstrando testemunhos que resgatam a memória coletiva, mas que, ao mesmo tempo, demonstram subjetividades e sentimentos particulares.

Los traumas y heridas generados en dicha época, se han traducido en material explotable para un grupo de escritores y escritoras que han producido cuentos y novelas con el tema de la violencia como telón de fondo. Se puede adivinar, además, que para todos estos autores y autoras es importante dar testimonio, a través de la ficción, de la miseria vivida en dichos años y de ahondar, en las distintas historias y situaciones experimentadas por las miles de víctimas. De igual manera, existe una conciencia colectiva que apuesta por el no olvido de estos terribles sucesos que han dejado graves secuelas⁶. (ALMENARA, 2013).

3 “um Peru moderno e um tradicional”, cada grupo de características do país estaria atrelado a tal divisão: “riqueza, occidentalidade, novidade; pobreza, andinidade, antiguidade.”

4 “o poder de nomear”.

5 Além disso, como qualquer sistema significativo realizado, não é passivo: não somente se manifesta, mas também *constrói* diferentes imaginários.

6 Os traumas e feridas gerados em dita época, foram traduzidos em material explorável para um grupo de escrito-

A escrita, nessa perspectiva, é um modo de “não esquecimento”. A novíssima literatura peruana, então, se converte em documento histórico na medida em que traz à tona uma cruel realidade. A arte torna-se o suporte para a memória coletiva, que, apesar de retratar situações particulares, não é desmembrada de uma totalidade. Esta literatura realista emerge dos próprios conflitos sociais. A voz silenciada de um povo é expressa através de um escritor, que por fazer arte em que a base é a realidade, se transforma, também, em historiador. Nesse sentido, os discursos dos narradores se configuram de maneira heterogênea e demonstram os dois lados, já explicitados, de um Peru fraturado por suas desigualdades sociais. De um lado, a voz das elites, de outro, o dizer dos oprimidos.

Muitas das novelas peruanas que representam a violência social não são consideradas em seus aspectos estéticos. A crítica, por vezes, considera-as textos elaborados unicamente com o intuito de venda. Para tanto, se aproveitariam da história nacional para comover e chamar a atenção do público leitor. A historicidade propiciada pela documentação do texto e o testemunho fictício, apesar de trazer o real apresentado pelas personagens, deixariam de lado a estética literária e seriam a prova de que o drama nacional é pretexto para venda. Vejamos o argumento:

Piénsese al respecto en las críticas a *La Hora Azul*, novela de Alonso Cueto. La mayoría de ellas han sido sobre la posición que toma respecto de la violencia política, calificándola como una novela superficial, que buscaría aprovechar un drama nacional «para vender». No se juzga a partir de criterios estéticos, ni parece existir la posibilidad de validarla internamente. Importaría más el testimonio que el arte⁷. (MANKI, 2007, p. 96)

Não cabe aqui discutir sobre a literariedade presente neste tipo de literatura. O fato é que a atual literatura peruana abriga em si a subjetividade e a memória de um povo. Retrata sentimentos, emoções e é um instrumento de resgate de um passado que ainda influencia o presente e lança questionamentos quanto ao futuro.

El tema de los “años de la violencia sociopolítica” –sintagma que da a entender que esta “violencia” únicamente se circunscribe a un período delimitado de un pasado

res e escritoras que produziram contos y novelas com o tema da violência como pano de fundo. Pode-se adivinhar, além disso, que para todos estes autores e autoras é importante dar testemunho, através da ficção, da miséria vivida nestes anos y de afundar, nas distintas historias y situaciones experimentadas pelas milhares de vítimas. De igual maneira, existe uma consciência coletiva que aposta no não esquecimento desses terríveis acontecimentos que deixaram graves sequelas.

7 Pense-se a respeito nas críticas a *La Hora Azul*, novela de Alonso Cueto. A maioria delas tem sido sobre a posição que toma a respeito da violência política, qualificando como uma novela superficial, que buscaria aproveitar um drama nacional «para vender». Não se julga a partir de critérios estéticos, nem parece existir a possibilidade de validá-la internamente. Importaria mais o testemunho do que a arte.

terminado—, este tema de la violencia va ganando en visibilidad en los medios masivos de comunicación, capitalinos y de otros países hispanos, como lo demuestra el hecho de que varias obras literarias sobre el tema son catapultadas por la industria cultural transnacional en castellano: así, novelas como *La hora azul* o *Abril rojo* consiguen importantes premios en España (el Herralde 2005 y el Anagrama 2006, respectivamente) y se difunden en las principales ciudades de España y Latinoamérica. (MICÓ, 2008, p. 2)⁸.

Na realidade, o passado, ainda não terminado, retoma o sofrimento e a crueldade vivenciada. A aquisição de importantes prêmios é a comprovação de que os leitores precisam resgatar os acontecimentos como forma de continuar vivendo. O passado é, então, presentificado e refletido nas ações de um povo que se reconfigura continuamente.

2 UM POUCO DE *LA HORA AZUL*

A violência terrorista no Peru, ocorrida entre os anos 1980 e 2000, teve como principais autores o Sendero Luminoso, o Movimento Revolucionário Tupac Amaru e o Governo peruano. O conflito mais sangrento da história do país vitimou agricultores, indígenas, pobres e analfabetos. Fruto das turbulências econômicas e do fracasso da política sócio-econômica, os ataques terroristas resultaram na cruel violação dos direitos humanos.

O relatório final da Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)⁹, de 2003, foi a base para muitas narrativas literárias. Esse documento denuncia a tortura massiva vivenciada pela população e a indiferença daqueles que poderiam evitar os cruéis episódios.

Este documento consta de diez tomos, a lo largo de los cuales se registran las muertes y desapariciones ocurridas en el Perú entre 1980 y el año 2000 en manos de organizaciones subversivas y agentes del Estado. Así mismo, recoge testimonios de las víctimas de este penoso período de desgarradora violencia; de aquellos que sufrieron torturas, abusos sexuales, entre otras vilezas. Se analizan, igualmente, las secuelas que ha tenido esta nefasta experiencia, así como los muchos crímenes practicados y las innumerables violaciones a los derechos humanos.¹⁰ (ALMENARA, 2013).

8 O tema dos “anos de violência sociopolítica” – sintagma que dá a entender que esta “violência” unicamente se circunscreve a um período delimitado de um passado terminado—, este tema da violência vai ganhando visibilidade nos meios massivos de comunicação, capitalistas y de outros países hispânicos, como demonstra o fato de que várias obras literárias sobre o tema são catapultadas pela indústria cultural transnacional em espanhol: assim, novelas como *La hora azul* ou *Abril rojo* conseguem importantes prêmios na Espanha (o Herralde 2005 y o Anagrama 2006, respectivamente) e se difundem nas principais cidades da Espanha e da América Latina.

9 Comissão da Verdade e Reconciliação.

10 Este documento consta de dez tomos, ao longo dos quais se registram as mortes y desapareções ocorridas no Peru entre 1980 e o ano 2000 nas mãos de organizações subversivas e agentes do Estado. Assim mesmo, recolhe

Este texto, que descreve a realidade foi, inúmeras vezes, mesclado com a ficção. A literatura acabou se apropriando de uma experiência real para criar uma arte que denuncia os abusos sofridos durante os 20 anos de terrorismo. A indiferença de boa parte da população peruana, principalmente dos habitantes de Lima, também é reforçada através dos depoimentos e das sequelas descritas, assim como o assustador números de mortos: 70 mil. Por isso, “este documento resalta la importancia de no olvidar lo ocurrido en este tiempo pues de hacerlo, el país correría el alto peligro de volver a repetir estos desmesurados episodios”.¹¹ (ALMENARA, 2013).

A obra *La hora azul*, do escritor peruano Alonso Cueto, foi ganhadora, no ano de 2005, do prêmio Herralde de Novela. Para Vich (2009), o texto se constitui com a intenção de nomear a necessidade que o país possui em revelar uma verdade oculta, mostrando, assim, a dimensão menos conhecida da crueldade política. A narrativa justifica a argumentação já apresentada ao contar a história de Adrián Ormache, advogado que possui uma vida cômoda, mas que enfrenta a descoberta do passado cruel que envolve, especificamente, seu falecido pai. Observemos o resumo na contracapa da obra:

El doctor Adrián Ormache es un abogado próspero que vive en una zona acomodada de Lima. Tiene un buen sueldo, un trabajo estable que le gusta y una familia encantadora. Al cuidado de su madre, su infancia también ha transcurrido sin problemas. Adrián sólo ha visto esporádicamente a su padre, de cuyas hazañas como oficial de la marina peruana ha oído hablar. Tras su fallecimiento, descubre sin embargo que su padre estuvo a cargo de un cuartel en la zona de Ayacucho, durante la guerra de Sendero Luminoso. Gracias a ex subordinados suyos, se entera, además, de que ordenaba las sesión tortura y mandaba violar y ejecutar a las prisioneras. Pero en una ocasión su padre le perdonó la vida a una de ellas, que luego se escapó del cuartel. Cuando se entera de la existencia de esta misteriosa mujer, ... Adrián se propone conocerla.
¹²(CUETO, contracapa).

testemunhos das vítimas de este penoso período de dilaceradora violência; daqueles que sofreram torturas, abusos sexuais, entre outras vilezas. Analisam-se, igualmente, as sequelas que teve esta nefasta experiência, assim como os muitos crimes praticados e as inumeráveis violações aos direitos humanos.

11 “este documento ressalta a importância de não esquecer o ocorrido neste tempo, pois em fazê-lo, o país correria o alto perigo de voltar a repetir estes desmesurados episódios”.

12 O doutor Adrián Ormache é um advogado próspero que vive em uma zona acomodada de Lima. Tem um bom salário, um trabalho estável de que gosta e uma família encantadora. Ao cuidado de sua mãe, sua infância também transcorreu sem problemas. Adrián viu esporadicamente a seu pai, de cujas façanhas como oficial da marinha peruana ouviu falar. Depois de seu falecimento, descobriu, no entanto, que seu pai esteve a cargo de um quartel na zona de Ayacucho, durante a guerra de Sendero Luminoso. Graças a seus ex-subordinados, se enterou, além disso, de que ordenava as sessões de tortura e mandava violentar e executar as prisioneiras. Mas, em uma ocasião, seu pai perdoou a vida a uma delas, que logo se escapou do quartel. Quando se inteira da existência desta misteriosa mulher, ... Adrián se propõe a conhecê-la.

O conhecimento se dá através de seu encontro com a referida mulher, Miriam. Após uma busca incessante, Ormache realiza o desejo do pai, pedido feito no leito de morte:

La búsqueda se inicia, como ya se ha mencionado anteriormente, con la muerte de la madre de Adrián Ormache. Debido a ésta, su hermano Rubén, que viven en Estados Unidos, viaja a Lima para asistir a los funerales. En una conversación entre ambos hermanos, Rubén le confiesa a Adrián que su padre mandaba a torturar a sus prisioneros y violaba a las presuntas terroristas, y que luego, se las entregaba a la tropa para que hicieran lo mismo. Es en base a esta mención que Adrián recuerda el pedido que le hiciera su padre en su lecho de muerte: buscar a una mujer llamada Miriam que había conocido en Ayacucho. Es así como Ormache hijo inicia sus averiguaciones sobre esta misteriosa mujer y, a través de éstas, descubre una dolorosa verdad que cambiará su vida para siempre.¹³ (ALMENARA, 2013).

Ormache se modificou após conhecer a vítima e, ao mesmo tempo, a antiga paixão do pai. No entanto, é uma personagem que simboliza a comodidade da classe alta peruana frente ao conhecimento dos fatos. Ainda de acordo com Vich (2009), esse saber que é manejado comodamente no interior de seu ciclo social, representa, na figura do advogado, a realidade peruana que não é questionada e onde não se encontram elementos desestabilizadores.

A novela é, então, a concentração de situações que descrevem os 20 anos de violência política e a revelação de inúmeros episódios escondidos pela instituição militar. O próprio encontro entre Adrián Ormache e Miriam é a simbologia da grande desigualdade social ainda vivenciada pelos peruanos. Assim, apesar de tomar conhecimento dos fatos, Ormache acaba repetindo as ações do pai, uma vez que exerce certo tipo de poder sobre Miriam, chegando a ter relações sexuais com ela. Para Vich, é o seu próprio sentimento de culpa pelas atrocidades cometidas pelo pai que promove a atração pela mulher, o que, de certa forma, acaba transformando sua visão de sociedade e aumentando seu tormento:

En este sentido, la problemática de la novela se vuelve un poco más clara. Podríamos decir que luego de la muerte del padre, el lugar del poder queda vacío y entonces la novela narra cómo un nuevo sujeto se prepara para ocuparlo. Desde este punto de vista lo que cambia es un cierto movimiento masculino: el padre la secuestra, luego Adrián la acosa. En ambos casos, Mirian siempre parece ser un objeto al que se le

13 A busca se inicia, como já mencionado anteriormente, com a morte da mãe de Adrián Ormache. Devido a isso, seu irmão Rubén, que vive nos Estados Unidos, viaja a Lima para assistir aos funerais. Em uma conversa entre ambos os irmãos, Rubén confia a Adrián que seu padre mandava torturar a seus prisioneiros e violava as supostas terroristas, e que logo, as entregava à tropa para que fizesse o mesmo. É em base a esta menção que Adrián se lembra do pedido que seu pai lhe fez no leito de morte: buscar a uma mulher chamada Miriam que havia conhecido em Ayacucho. É assim que Ormache filho inicia suas averiguações sobre esta misteriosa mulher e, através dela, descobre uma dolorosa verdade que mudará sua vida para sempre.

impone el deseo del otro¹⁴. (VICH, 2009, p. 239).

A novela de Cueto também apresenta a proposição de uma reconciliação nacional. Apesar de o “poder” fazer com que os explorados interiorizem e se conformem com a colonização, uma das formas para a instauração da paz é o amor entre o explorador e sua própria vítima. A esmola, para Vich (2009), é uma das maneiras de se promover tal aproximação. A ajuda financeira que Ormache oferece à Miriam e a seu filho, Miguel, é o que faz com ela sinta-se na obrigação de agradecer a ele através da entrega sexual, que no enredo é a representação do poder. O ato de caridade é tido como a possibilidade de diminuição da culpa, o que também reforça o caráter de superioridade e de uma nova maneira de posicionar-se em relação a seu país. O próprio Vich (2009, p. 243) apresenta a seguinte característica para o já comentado ato:

(...) más allá de que la caridad sea un gesto que solo refuerza el lugar del poder y nunca el del excluido, resulta claro que dicho acto se presenta además como el gesto patético de un sujeto que no sabe qué otra cosa puede hacer dentro de una sociedad tan degradada como la peruana. Mejor dicho: la novela nos enfrenta ante a un universo social que no ofrece otro camino y donde las alternativas de una acción mayor no pueden vislumbrarse por ningún lado.¹⁵

A indiferença apresentada por Adrián é justificada diante da impossibilidade de realização de um ato que promova a mudança. As poucas ações que realiza exprimem uma atividade individual, que o modifica. Apesar de não ter medo de encarar a realidade, personificada na figura da personagem Miriam, Ormache possui poucas possibilidades de ação perante a ela. Podemos notar que a coletividade continua agindo como se nada tivesse acontecido, basta repararmos no contato entre ele e sua família, que mantém sua estrutura intacta.

La hora azul solidifica o testemunho sobre as manifestações de poder no Peru. Demonstra que a fragmentação do país acaba sendo aceita na medida em que há a concordância de que nenhuma ação coletiva possa ser realizada para a modificação da realidade. O leitor não sabe se Adrián se liberta da culpa, nem como será sua relação futura com Miguel, após a morte da mãe. Aliás, a própria morte de Miriam acaba sendo a solução para que a união entre duas classes tão desiguais não ocorra.

A relação entre a voz das elites, a culpa e o mundo subalterno é assinalada pela conversa

14 Neste sentido, a problemática da novela fica um pouco mais clara. Poderíamos dizer que após a morte do pai, o lugar de poder fica vazio e então a novela narra como um novo sujeito se prepara para ocupá-lo. Deste ponto de vista o que muda é um certo movimento masculino: o pai a sequestra, logo Adrián a persegue. Em ambos os casos, Mirian sempre parece ser um objeto ao que se impõe o desejo do outro.

15 (...) apesar de que a caridade seja um gesto que só reforça o lugar de poder e nunca o do excluído, resulta claro que dito ato se apresenta, além disso, como o gesto patético de um sujeito que não sabe que outra coisa pode fazer dentro de uma sociedade tão degradada como a peruana. Melhor dizendo: a novela nos coloca ante a um universo social que não oferece outro caminho e onde as alternativas de uma ação maior não podem vislumbrar-se por nenhum lado.

entre Adrián e Miguel no final da novela. Ambos expressam a percepção de que a sociedade lhes atribui um lugar e de que estão completamente sujeitos a ele. “Ahí cada uno es consciente de que la sociedad les ha asignado un lugar y que casi están completamente sujetos a él.”¹⁶ (VICH, 2009, p. 245).

3 A NARRATIVA DENTRO DA NARRATIVA: O NARRAR DA VIOLÊNCIA, DA SUBJETIVIDADE E DA MEMÓRIA

O que objetivamos destacar, neste trabalho, são as micronarrativas expressas pelas personagens da obra em questão, dentro de um todo maior: o enredo de *La hora azul*. Dessa maneira, utilizaremos alguns fragmentos da obra para exemplificar a argumentação já apresentada e justificar o relato de violência que compõem o texto e que demonstra tanto a memória coletiva, quanto a memória individual, anunciada pela narração subjetiva das personagens.

Deteremos-nos, então, em uma voz que foi silenciada na narrativa. A própria posição ocupada por Ormache, símbolo da opressão no enredo, acaba não dando espaço para que a fala dos oprimidos fosse considerada. Entretanto, apesar de essa voz não ser tão valorizada pelos opressores no contexto narrativo, é, para o leitor, aquilo que mais o surpreende, uma vez que apresenta uma espécie de pano de fundo para o desenrolar dos fatos. A narração, realizada por Adrián Ormache em primeira pessoa, relaciona a voz do opressor com o poder exercido na trama. Para Vich (2009), esse seria o indício de que a personagem teria a consciência de que seu poder também é linguístico. Até mesmo, é o próprio narrar de Adrián que acaba afirmando sua fantasia de ser escritor.

A não compreensão da voz subalterna por Ormache, ou melhor, do silêncio de Miriam, pode ser um indício de que a figura do pai, que tanto a explorou, estaria se fazendo presente na pessoa do filho. Apesar de tentar acessar o silêncio de Miriam, o advogado não consegue entender que, talvez, seja esse um recurso que a faça falar mais do que muitas palavras: “Si no vas a hablarme, no sé para qué sales – le dije –. Mejor te hubieras quedado en la casa. A la próxima me consigo otra chica que me hable por lo menos, no una muda como tú”¹⁷. (CUETO, 2005, p. 248).

Talvez o silêncio entre mãe e filho – Miriam e Miguel – seja a possibilidade de recriação de todo o sofrimento que Cueto deixou ao público leitor. Ainda de acordo com Vich (2009),

16 “Aí cada um é consciente de que a sociedade lhes atribuiu um lugar e que quase estão completamente sujeito a ele.”

17 Se não vais falar-me, não sei para que saís – lhe disse -. Melhor tivesses ficado em casa. Da próxima vez consigo uma garota que fale pelo menos, não uma muda como tu.

esse não-falar ou este falar pouco das personagens poderia ser a própria resposta, o testemunho de toda a crueldade e o terrorismo vivenciado pela população peruana.

Além disso, o autor afirma que “no se trata solamente de que el subalterno no hable en esta novela, sino que además ‘acumula su no hablar’ y ello se convierte en el signo de un pasado todavía actuante y de un presente lleno de heridas no resueltas¹⁸” (VICH, 2009, p. 240). A simbologia de um passado ainda presente só é permitida através da memória. São as marcas de uma vivência interiorizada e que podem ser recuperadas a qualquer instante com a ativação de lembranças.

Ricoeur (2007), salienta que “a lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental”. No caso da obra, é como se a interiorização dos acontecimentos compusesse os personagens. Como se a assimilação do passado configurasse suas ações e, inclusive, justificasse esse não-dizer.

Além disso, a percepção do outro pode ser um fator contribuinte para o questionamento da própria identidade. Na medida em que Adrián vai descobrindo os outros, representados por Miriam e pelo filho Miguel – que talvez fosse seu meio irmão, fato que não é descoberto no enredo –, ia também se redescobrimo. Ela, em contrapartida, reconhecia na figura dele o passado que se revelava como presente e que, de certa forma, instituiu uma ameaça à sua própria identidade, que, aos poucos, era ressignificada. Esse confronto com outrem passa a ser percebido, conforme aponta Ricoeur, como

um perigo para a identidade própria, tanto a nós como a do eu. Certamente isso pode constituir uma surpresa: será mesmo preciso que nossa identidade seja frágil a ponto de não conseguir suportar, não conseguir tolerar que outros tenham modos de levar sua vida, de se compreender, de inscrever sua própria identidade na trama do viver-juntos, diferentes dos nossos? Assim é. São mesmo as humilhações, os ataques reais ou imaginários à autoestima, sob os golpes da alteridade mal tolerada, que fazem a relação que o mesmo manem com o outro mudar de acolhida é rejeição, à exclusão. (RICOEUR, 2007, p. 94-95).

Ricoeur argumenta, também, que todas as comunidades históricas nascem de uma relação com a guerra e que os mesmos acontecimentos podem significar glórias para alguns e humilhação para outros. Nessa perspectiva, comprovamos que há o entrecruzamento entre a memória individual e a memória coletiva na medida em que se pode “lançar pontes entre os dois discursos sustentados de um lado e de outro” (RICOEUR, 2007, p. 107).

Na realidade, a memória coletiva, vista pelo autor como uma coletânea de traços que

18 “não se trata somente de que o subalterno não fale nesta novela, mas que além disso ‘acumula seu não falar’ e isso se transforma no signo de um passado ainda atuante e de um presente cheio de feridas não resolvidas.”

marcaram o curso da história de um grupo, fará parte da memória subjetiva de um indivíduo:

Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. (RICOEUR, 2007, p. 107).

No entanto, essa possessão privada é composta, ainda, por aquilo que os inúmeros outros agregam em nossa experiência de viver. É possível reconhecer na experiência do outro um pouco de quem realmente somos. Isso, em *La hora azul*, foi proposto através da narração do lado mais cruel da violência política, praticado, principalmente pelas próprias Forças Armadas.

Los oficiales botaban los cuerpos de los muertos en un barranco de basurales para que los chancos se los comieran y los familiares no pudieran reconocerlos. Una vez tres soldados mataron a un bebe delante de su madre y luego la violaron junto al cuerpo del hijito. No me sigas contando, pidió. Bueno, pero en realidad todo esto era una respuesta a lo que hacían los de Sendero luminoso, que quemaban vivos a sus prisioneros y les colgaban carteles a los cadáveres carbonizados. Una costumbre senderista muy extendida: ejecutar a los alcaldes de los pueblos delante de sus esposas y de sus hijos. Los mataban delante de ellos y los obligaban a celebrar. Colgaban los cadáveres de los bebes en los árboles. Todo eso me contaron¹⁹. (CUETO, 2005, p. 88).

A última frase da narrativa revela que ela também foi contada a alguém. Uma forma de proliferação da memória coletiva é o narrar, seja ele de forma oral, seja de forma escrita. Se Miriam e Miguel cultivavam o silêncio, a perpetuação das lembranças cruéis se garantiu por aqueles que narraram os episódios vivenciados.

O fato é que o advento da escrita propicia o efetivo acesso ao passado. O registro escrito é considerado a nossa memória artificial, já que é uma das fontes de resguardo das subjetividades e dos fatos históricos. No trecho a seguir, o sofrimento é contado através de um distanciamento no tempo. Mesmo assim, a narrativa é capaz de fazer refletir a subjetividade daqueles que sofreram o ato, bem como a própria interioridade daquele que escuta ou que lê o testemunho. Obviamente, a experiência vivenciada por outro é agregada em nossa bagagem de conhecimento cultural:

19 Os oficiais botavam os corpos dos mortos em um barranco de lixo para que os porcos os comessem e os familiares não pudessem reconhecê-los. Uma vez três soldados mataram um bebê diante de sua mãe e logo a violentaram junto ao corpo do filhinho. Não sigas contando, pediu. Bom, mas na realidade tudo isso era uma resposta ao que faziam os do Sendero Luminoso, que queimavam vivo aos seus prisioneiros e lhes penduravam cartazes aos cadáveres carbonizados. Um costume senderista muito estendido: executar aos prefeitos dos povos diante de suas esposas e de seus filhos. Os matavam diante deles e os obrigavam a celebrar. Penduravam os cadáveres dos bebês nas árvores. Tudo isso me contaram.

(...) a las mujeres se les tiraba y ya después a veces se les daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía²⁰. (CUETO, 2005, p. 37).

Na obra, as experiências particulares são narradas por pessoas alheias aos acontecimentos, mas que presentificam os fatos com suas maneiras particulares de contá-los. A memória é uma capacidade de acessá-los e de, assim, vivenciá-los na dor dos outros e que, de certa forma, no ato da narrativa passa a ser a sua. Observemos um fragmento do texto que demonstra a tentativa de Ormache de encontrar Miriam. Para tanto, viaja a Acayucho e tenta conseguir informações com um padre da região:

Junto a él [el cura], dos ancianos, un hombre y una mujer, cubiertos de telas negras y sombreros. No hablaban castellano. Le pedí que les preguntara si habían conocido a Miriam. Al oír su nombre, los ojos de la mujer se encendieron. Empezó a hablar en quechua.

Sí se acuerda de ella, me dijo.

Que un día vinieron unos soldados y se la llevaron y no supieron más, dicen. Dicen que pregunte si usted sabe algo. ¿Tenía algún pariente en Luricocha, en Huanta o en Huamanga?

El hombre sacudió la cabeza. Su padre y su madre murieron, dice que no quisieron dar su comida de la bodega a los senderistas, dice que los senderistas se llevaron a su hermano para obligarlo a pelear con ellos.

Después los senderistas asaltaron el puesto policial aquí también. Allí lo mataron a su otro hermano. No han vuelto a saber de ellos nunca. No saben nada de Miriam. La casa sigue cerrada. Ya casa fantasma parece. No saben nada de la familia de Miriam tampoco²¹. (CUETO, 2005, p.176).

Através da conversa que Ormache tem com o padre, podemos perceber que narrar, capacidade inerente ao ser humano, pode ser considerado em seu poder terapêutico:

20 (...) violentavam as mulheres e depois, às vezes, lhes davam à tropa para que as violentasse e depois lhes metiam bala, essas coisas fazia.

21 Junto a ele [o padre], dois anciãos, um homem e uma mulher, cobertos de telas pretas e chapéu. Não falavam espanhol. Pedi-lhe que lhes perguntasse se haviam conhecido Miriam. Ao ouvir seu nome, os olhos da mulher se acenderam. Começou a falar em quéchua.

Sim, se lembra, me disse.

Que um dia vieram uns soldados e a levaram e não souberam mais, dizem. Dizem que pergunte se você sabe algo. Teria algum parente em Luricocha, em Huanta ou em Huamanga?

O homem sacudiu a cabeça. Seu pai e sua mãe morreram, diz que não quiseram dar sua comida da bodega aos senderistas, diz que os senderistas levaram seu irmão para obrigar-lo a brigar com eles.

Depois os senderistas assaltaram o posto policial aqui também. Ali mataram seu outro irmão. Não voltaram nunca a saber deles. Não sabem nada de Miriam. A casa segue fechada. A casa já parece fantasma. Também não sabem nada da família de Miriam.

—¿Cómo puede hacer para consolar a esta gente, padre?

—Ya no quieren consuelo, señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, eso nomás quieren y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y los sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo, señor.

Entro a mi cuarto, me echo boca arriba en la cama, y rezo un rato y entonces me pongo a llorar y me pongo de costado, el llanto se me viene solo, yo no hago nada y de repente estoy llorando, es mejor así, y después ya me siento mejor, y les digo que recen mucho, y que no los olviden, sobre todo eso, que no se olviden de sus muertos pero que los recuerden con alegría, así les digo, y así se la pasan recordándolos, y yo también. Así podemos seguir viviendo, pero llorando siempre, eso sí. ²²(CUETO, 2005, p. 177).

Como vimos, o ato de contar sobre as atrocidades vivenciadas é uma maneira de continuar vivendo. Lembrar, para este povo, simboliza o desejo de que aquilo não mais aconteça. O próprio ato de ser ouvido se converte em consolo diante da impossibilidade de exigir e de se fazer mudança. Assim,

(...) para relatar sufrimientos, es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar ... Hay coyunturas políticas de transición ... en que la voluntad de reconstrucción es vivida como contradictoria con mensajes ligados a los horrores del pasado. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios²³ (JELÍN, 2003, p.35-36).

E foi exatamente isso que fizemos com a novela de Cueto. Ouvimos o narrar do autor, refletimos sobre ele e acabamos de expor a nossa interpretação. Obviamente, nossa memória já incorporou muito da memória do povo peruano, e esta leitura promoveu a nossa reconfiguração enquanto leitores e sujeitos inseridos no mundo.

22 —¿Como pode fazer para consolar a esta gente, padre?

—Já não querem consolo, senhor. Mas querem falar, querem contar-me suas coisas, isso no mais querem e por isso eu os ouço pois. Os ouço e eles falam e os sigo ouvindo e quando eles se vão eu fico só e choro tudo o que posso, senhor.

Entro em meu quarto, fico de boca para cima na cama, e rezo um momento y então me ponho a chorar e me ponho de costas, o pranto me vem só, eu não faço nada e de repente estou chorando, é melhor assim, e depois já me sinto melhor, y lhes digo que rezem muito, e que não os esqueçam, principalmente isso, que não se esqueçam de seus mortos, mas que os lembrem com alegria, assim lhes digo, e assim passam recordando-os, e eu também. Assim podemos seguir vivendo, mas chorando sempre, isso sim.

23 (...) para relatar sofrimentos, é necessário encontrar do outro lado a vontade de escutar ... Há conjunturas políticas de transição ... em que a vontade de reconstrução é vivida como contraditória com mensagens ligados aos horrores do passado. No plano das memórias individuais, o temor a ser incompreendido também leva a silêncios. Encontrar a outros com capacidade de escutar é central no processo de quebrar silêncios²³

4 PALAVRAS FINAIS

Enquanto leitores, nos colocamos na posição de ouvintes. O conhecimento de uma sociedade e de uma cultura pode ser propiciado através do texto literário. Nessa perspectiva, o narrar de Alonso Cueto nos foi significativo na medida em que fez refletir sobre uma série de questões que vão além dos objetivos deste trabalho. Com certeza, a memória do povo peruano é a representação de sua história, da marca subjetiva de seu viver.

A violência narrada por Cueto faz da obra *La hora azul* uma espécie de texto documentário e enfatiza um cruel período da história de Peru. Nela, compreendemos as noções de individual e de coletivo e a influência mútua que ambos os termos exercem.

As diferentes vozes que são apresentadas na novela analisada passarão a fazer parte da memória de cada leitor que com ela tiver contato. Na realidade, a violação dos direitos humanos é algo que sensibiliza indivíduos de diferentes nações. Apesar de não pertencemos ao mesmo território geográfico, há algo que nos une e que nos faz compreender o nosso próprio eu e o eu do outro: o fato de sermos humanos.

REFERÊNCIAS

ALMENARA, Erika. Memoria y violencia en la hora azul de Alonso Cueto. **Sitio oficial de Alonso Cueto**. Disponible en: http://www.alonsocueto.com.pe/p_hora_azul_Erika_Almenara.html. Acceso en: 02 nov. 2013.

JELÍN, Elizabeth. Memorias y luchas políticas. In: _____. **Jamás tan cerca arremetió lo lejos: memoria y violencia política en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

MANKY, Omar. La lucha por nominar: los significados de “lo andino” en la narrativa peruana contemporánea. **Debates en Sociología**. Pontificia Universidad Católica del Perú, n. 32, p. 91-108, 2007.

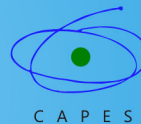
MICÓ, José Antonio Giménez. Olvidar o no olvidar, ésa es la cuestión. ¿Superación de la “memoria salvadora” en la narrativa “pituca” post-Fujimori?. In: **XLIV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN CANADIENSE DE HISPANISTAS**, 2008, Canadá.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alan François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

TICONA, Juan Alberto Osorio. Literatura peruana contemporánea. **Revista de Educación, Cultura y Sociedad. Lambayeque**, n. 5, p. 154-159, oct. 2003.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

VICH, Víctor. Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto. In: HIBBETT, Alexandra; UBILLUZ, Juan Carlos; VICH, Víctor. **Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política**. Lima: IEP, 2009.

MEMÓRIA ALHEIA, “HOMEM DE CITAÇÕES” E A MANIFESTAÇÃO DA ANTIPHISYS EM VILA-MATAS, PIGLIA E COETZEE

DANIEL BAZ DOS SANTOS
FURG

*“Mas a verdade de Borges tem que ser procurada
em outro lugar: em seus textos de ficção” –
Ricardo Piglia*

*“O macaco de Kafka está cravado na vida
estar cravado é que é importante, não a vida em si” –
Coetzee*

Luiz Costa Lima provocou o espaço intelectual brasileiro em 1984 quando começou a desenvolver o projeto hoje chamado de “Trilogia do controle”. A célebre tríade se apoiava na ideia do “controle do imaginário”, conceito teórico ocupado de mostrar de que forma o discurso mimético, ainda que essencialmente um discurso de não conformação com as bases da realidade, geralmente é utilizado (controlado) pela ideia comum como reprodutor passivo e imitativo do que já existe no mundo. Na terceira parte de sua tríade, aquela que nos interessa, Costa Lima explica como um autor hispano-americano será o responsável por difundir um novo tipo de controle, alterando completamente as relações que o ficcional e o mundo estabeleceram até então. Trata-se do argentino Jorge Luís Borges cuja obra, de acordo com Luiz Costa Lima, estabelece uma forma inversa de controle, utilizando o próprio ficcional como centro irradiador de autoridade. Assim, para entendermos como Costa Lima chega a sua instigante e inesperada conclusão, é preciso entender a maneira como ele interpreta o autor das *Ficções*. A proposta costalimiana começa por mencionar as críticas feitas a Borges, que acusavam sua obra de fugir da tônica documental e telúrica cara à crítica literária latino-americana. Além disso, o excesso de desreferencialização de suas histórias impedia as leituras de cunho didático e compensatório que buscassem em sua obra a defesa direta de valores humanos interessantes à sociedade.

Ao contrário disso, Borges vincula sua ficção ao gnosticismo como uma forma de repudiar a tradição filosófica clássica. Tendo nos seus fundamentos um olhar amoral e cósmico

que não se mede pelos conceitos humanos de bem e mal, a gnose orientará a ficção borgiana contra os dogmas da razão, do sentimento e do historicismo, além de libertá-la do *logos* filosófico tradicional. Além disso, a figura do demiurgo, presente nos ensinamentos gnósticos, também é uma constante na obra do autor argentino, na medida em que “A glosa borgiana consiste em nos confundir com a divindade e fazer do mundo uma criação de seu (nosso) sonho.” (LIMA, 1988, p. 273). Entretanto, não podemos deixar de ressaltar que isso é feito eliminando a orientação religiosa assumida pela gnose e presente em outras formas de sua alçada, como, por exemplo, a Cabala. Dessa forma, o mundo se torna “um erro [...] Afastada a via da salvação, Borges lê o mundo como uma catástrofe, diante da qual a única apropriada vem a ser a produção do assombro.” (LIMA, 1988, p. 274)

O determinante filosófico mais contundente de seu esforço se refere à revisão da metafísica. Costa Lima cita em vários textos uma das máximas de Borges que via a metafísica como um ramo da literatura fantástica, conduta de quem a estetiza, valendo-se dela como uma das matérias-primas da ficção. Por fim, o escritor platino apreende a forma como a gnose se relaciona com o tempo e com a individualidade, ainda que apresente leves distinções:

Enquanto a seita gnóstica fazia do presente a morada em que se prepara a escatologia de cada um, Borges o enclausura em si mesmo, o afasta do passado e do futuro, tornando-o redimível pelo substituto da gnose, i.e., a palavra ficcional. Automaticamente, ele assim nega a história. Não a nega apenas como disciplina; nega-a no próprio território de sua possibilidade. (LIMA, 1988, p. 276)

O tempo em Borges se manifesta como um eterno presente, produto de um sonho criativo que corrói qualquer rastro histórico preciso. Refutar o tempo é par da refutação da constância do eu. Esta é ilusória, característica que explica a falácia do sujeito individual, inexistente. Daí o repúdio à Freud, especificamente, e à psicologia como um todo, algo que é figurado por Borges na confecção de personagens aparentemente sem profundidade. Até mesmo a despreocupação de Borges em criar um estilo de autor parece favorecer sua desconfiança com marcas históricas e pessoais precisas (algo que Costa Lima não explora). São por estas vias que podemos adentrar no que o autor chama de *antiphysis* borgiana.

Já é próprio da gnose, no que ela tem de platônica, a assunção de que o mundo das formas constantes e incorruptíveis estaria além da *physis*. De acordo com Costa Lima, tanto para Aristóteles quanto para Platão, a despeito de suas imensas diferenças, a *mimesis* se fundava em um cosmo anterior já organizado e que servia de base para a representação. Nesse sentido,

A *mimesis* que se apóia nos parâmetros clássicos, *reconhece* o mundo; pode zombar dele, lançar-lhe invectivas terríveis, como algumas que os trágicos gregos nos

reservaram, ou suspeitar que não somos senão passatempo de deuses enfatiados, mas, em última análise, não deixará de reconhecê-lo, i.e., de nos remeter para o mundo da *physis*. Que se tornará o mundo nas mãos de quem parta do pressuposto inverso? Poder-se-á mesmo ainda falar em *mimesis*, se esta supõe o reconhecimento, conquanto transfigurado, de algo previamente dado e potencialmente bem feito? Supomos que sim. Apenas se haverá a acrescentar que esta será a *mimesis* de um *antiphysis*” (LIMA, 1988, p. 289)

Ou seja, o mundo por si só apresenta caráter simulacral e Borges surge como o demiurgo de outro mundo, superficcional, em que nada, nem mesmo os mitos já criados, tem autoridade. Além disso, a organização da ficção por estes parâmetros não tem nada de redentora, já que investe na ideia de *mimesis* como produtora da diferença, manifestação cara a Luiz Costa Lima. Nem um “paraíso artificial” (uso passivo do imaginário, fantasioso), nem um espelho (cotidiano como medida); as criações de Borges permitem que o teórico brasileiro revise suas conclusões a respeito da mimese desde *Mimesis e modernidade* (1980), principalmente aquelas que descartam a procura de referentes que possuam o estatuto de realidade. As relações entre o mundo imaginado e o real se transformam a partir das expectativas dos receptores, pois “Um produto não é mimético por efeito de propriedades objetivas suas. A objetividade é declarada em função da semelhança (analogia) entre o esperado e o percebido” (LIMA, 1988, p. 294)

O trecho pouco acrescenta a outros explícitos nos livros anteriores de Costa Lima, mas serve para reintroduzir um par conceitual surgido em *Mimesis e modernidade* e que retorna na observação da obra de Jorge Luis Borges. A criação alegórica, ou seja, aquela que através dos índices textuais atinge referentes culturais a partir dos quais se forma o objeto representado, atende por nome de “*mimesis* da representação” (LIMA, 1988, p. 294). Esta não se trata de repetição ou de redundância, mas da atualização (geralmente por intermédio de novos sintagmas) do mundo em forma artística. Aqui a interpretação não apenas codifica os campos semânticos da obra, pois o horizonte do receptor se relaciona com o horizonte ainda indeterminado e impreciso do texto. Sendo assim, a alegoria surge como um dos limites deste tipo de compreensão do ficcional: “Os segmentos do texto configuram uma presença e esta é tomada como analógica a um certo ausente.” (LIMA, 1988, p. 295). Este tipo de lógica imperou até a emergência da modernidade, sustentada pela confiança da metafísica de uma essência por trás dos objetos. Sendo assim, a busca da semelhança é, mesmo inconscientemente, inerente a este tipo de mimese. Iser diria que nela a dinâmica de seleção e combinação do “ato de fingir” não subverte os parâmetros aceitos pelos discursos já organizados. É comum na história das manifestações miméticas que elas suponham algo além de si, afinal aí está o fundamento de sua função comunicativa. A busca de um análogo circunscreve mesmo o objeto ficcional mais transgressor, pois o texto sempre está em certa medida ancorado nos padrões culturais da

sociedade que o produz e recebe.

A questão aqui é de ênfase e envolve o outro limite da mimese da representação, ou seja, o “performativo” (LIMA, 1988, p. 295). Este orienta outro tipo de ato mimético, a “*mimesis* da produção”¹. Sob a sua batuta, a ficção se entrega à sua característica essencial, a de produzir realidades, pronunciar coisas que o mundo por si só não é capaz de conceber. Por isso,

Ela supõe a divergência entre a proposta de significação de um texto e a maneira como um certo horizonte de expectativas costuma interpretar indícios semelhantes; divergência tamanha que ou simplesmente se passa por cima da significação ou se lhe empresta alguma disparatada (LIMA, 1988, p. 295)

Quando na *mimesis* da produção, a linguagem não refere nada, mas produz na narrativa as condições de interpretação e de sua lógica própria. Ela mimetiza a própria performance da linguagem, sendo o seu processo seu próprio tema. A dupla alegoria e performance é vital para entender o conceito de *antiphysis*. No dizer de Costa Lima, “a base na *antiphysis* elimina a presença maciça do alegórico.” (LIMA, 1988, p. 296). Sendo assim, na “*mimesis* da representação” a alegoria servia de limite “alto”, ou seja, enquanto eixo da interpretação, ao passo que, em Jorge Luis Borges, a atividade alegórica se desloca para baixo, sendo somente o pontapé inicial da comunicação. Dessa forma, partindo da analogia, a *antiphysis* realiza no imaginário uma realidade nova, invertendo completamente a ordem da realização ficcional com a qual estamos acostumados. Os grandes temas são irrealizados pelo autor argentino nas suas obras, restando somente o fingimento performático que lhes compõe. Se a cópula e os espelhos são desprezíveis, pois multiplicam o número de homens (dito presente em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”), a ficção é preciosa, pois cria labirintos onde eles se perdem.

Contudo, como Borges poderia ser considerado um controlador? A resposta só pode ser dada se percebemos que o autor está no centro de uma nova colonização em que o antes controlado se transforma em controlador, já que o argentino não admite nenhuma outra condição para si que não a de ficcionista. Suas obras não permitem que se estabeleça nem o reflexo apaziguador, nem a fantasia compensatória típica da leitura “controlada” da literatura.

Borges impede que o leitor execute com liberdade o movimento de idas e vindas que relacionam os dados prefiguradores e configuradores da ficção. O argentino despreza a interdisciplinaridade chavão e a moldura alegórica que permite a relação direta entre texto e contexto. Seu texto é só texto. Ainda que qualquer postulado mimético crie algum questionamento da *physis*, Borges leva a extremos a capacidade da ficção de produzir diferença. Se o escritor tem até mesmo o poder de criar seus precursores, como disse no ensaio genial sobre Kafka, não

¹ Esta categoria pode ser pensada ao lado da “mimese no processo”, conceito que Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* atrela à ficção pós-moderna, ou seja, à quebra com a crítica de orientação metafísica.

há qualquer álibi da realidade contra a ficção, o que cria o “relativismo absoluto” já expresso por Harold Bloom, criado por um mundo ilusório e especulativo, “um labirinto, um espelho que reflete outros espelhos” (BLOOM, 2001, p. 53). Cômico de que sua literatura poderia se perder na hiperficcionalização barata, em que tudo é jogo linguístico, Borges mistura nomes de locais, livros e autores reais por outros imaginados por ele, confundindo as representações (o que inclui todo tipo de ato imaginário) com o espaço mundano. Assim, o argentino põe em cheque a tradição iluminista que relegara o maravilhoso e o pensamento mítico à periferia das formações culturais e estabelece a ficção como único discurso humano legítimo, relacionado com um novo tipo de leitor, liberto de determinantes extra-literários:

[...] se tempo e espaço são apenas parte de uma certa construção do mundo pelo homem, ao homem então é possível a construção doutros mundos. E, assim como não estamos inexoravelmente fadados às dimensões da *physis*, não estamos fadados a nenhum outro destino, a nenhuma outra modalidade de escravidão. (LIMA, 1988, p. 303)

Infelizmente, Costa Lima interrompe sua pesquisa em Borges, o que nos impede de ouvir sua opinião a respeito da contemporaneidade, farta em textos que seguiram e repensaram o legado do escritor argentino. Tentando preencher esta lacuna, gostaríamos de desenvolver breves comentários a respeito de alguns autores que continuam a tradição da *antiphysis* em tempos atuais, notabilizando-se por criar superfícies tão aprisionadoras quanto as de Borges. Contudo, fazem isso por intermédio de outras tradições, a exemplo do “romance acadêmico”, cada vez mais popular na Inglaterra e Estados Unidos (principalmente no pós-guerra), quando passa a figurar o ambiente universitário e que, como veremos, encontra espaço dentre alguns dos mais destacados autores contemporâneos.

*

O nome mais expressivo aqui, ainda que manipule a ideia de “romance acadêmico” de forma livre e recriadora, é certamente o de Enrique Vila-Matas. O autor espanhol, recentemente agraciado com o prêmio Argita, pelo seu último romance *Ar de Dylan*, fato que o consagrou como um dos maiores escritores contemporâneos, desenvolve entre um livro e outro uma poética que deve muito à de Jorge Luis Borges. Seus personagens refletem a *persona* criada pelo escritor, obcecados por livros e por histórias metalépticas em que não há somente um, mas vários níveis ficcionais convivendo. Além disso, a própria vida se torna uma fábula em seus romances, com personagens engajados em sociedades secretas absurdas, geralmente formadas por escritores. Em livros como *Bartleby e Cia* e o emblemático *História abreviada da literatura portátil* autores reais da literatura são o centro da narrativa e convivem com outros inventados por Vila-Matas, o que confunde as fronteiras entre ficção e vida.

No primeiro livro, o autor conta, misturando ensaio e narrativa, a história dos homens que ele denomina de *bartlebies*, inspirado pelo clássico personagem de Melville. O termo se baseia no *leitmotiv* do conto original “prefiro não fazê-lo”, repetido pelo protagonista, para representar um grupo de escritores que preferiu não fazer seu trabalho, isto é, deixou, inexplicavelmente de escrever. A lista dos detentores da estranha síndrome vai de Juan Rulfo a Robert Walser, passando por Rimbaud e inclui autores inventados por Vila-Matas, a exemplo de Roberto Moretti e Robert Derain. Sendo alguns dos autores desconhecidos do grande público, ao ler o romance do autor espanhol é impossível saber quais personalidades são reais e quais são inventadas, da mesma forma que não podemos distinguir se as histórias contadas a respeito deles são verdadeiras ou não. Estamos diante de um universo que nos impede de julgá-lo por critérios dicotômicos como verdade/mentira, fato/invenção, razão/imaginação, pois tudo é texto. Além disso, Borges e Vila-Matas riem juntos da falsa erudição do homem de letras ao misturar textos apócrifos, citações deslocadas e autores inventados com os “fatos” do sistema literário universal.

Em *História abreviada da literatura portátil*, por exemplo, Vila-Matas conta a história de uma sociedade ficcional, fundada em 27 de Julho de 1924 (VILA-MATAS, 2011, p. 25) por artistas reais que se autodenominam *Shandys* (nome que pode ser proveniente tanto do famoso personagem de Sterne, quanto de um tipo de cerveja), e que “nasceu do equívoco e da casualidade” (VILA-MATAS, 2011, p. 29). Sua peculiaridade está em ser constituída por artistas cujo ideal é a literatura portátil, ou melhor, aquela que pode ser carregada com o autor em uma mala pequena. Além disso, existem outras particularidades divididas pelos membros, como repulsa da prática do suicídio, a menos que seja o da própria escrita; castidade; ódio contra insígnias, medalhas ou distinções de qualquer espécie; entusiasmo por miniaturas; obsessão pelo número 27; simpatia por pessoas negras e *odradeks*² (duplos sombrios que fascinam e assustam os conspiradores); entre outras peculiaridades.

Dessa forma, como em *Bartleby e companhia* estamos dentro de um universo superficcional, regido pela lógica da *antiphysis*. Contudo, se em Borges o controle se manifestava por intermédio da própria ficção, consciente de sua autoridade e relativizadora de todos os discursos que poderiam lhe deslegitimar, em Vila-Matas parece estarmos em território mais problemático. Afinal, durante a década de 60, no mínimo, o romance sentiu o ápice de uma crise formal que pronunciava o seu fim. É célebre o ensaio de 1967 “The literature of exhaustion”, de John Barth, cujo conteúdo denunciava o esgotamento das possibilidades da forma romanesca. O ensaio se popularizou mais pelo alarde que causou do que pela reflexão embasada e crítica que propunha a respeito de um contexto de dúvidas. O próprio Borges era mencionado como o inaugurador de um momento para a arte em que ela se refugiava dentro de si, como se não tivesse

2 Seres que remetem ao universo kafkiano, mais explicitamente ao personagem-objeto do conto “Preocupações de um pai de família”. Lembrando que o autor tcheco é um dos precursores mais célebres da prosa de Borges.

nada mais a dizer a respeito do mundo externo a ela. Se o romance foi “salvo” tempos depois, principalmente por Gabriel Garcia Marquez e a saga dos Buendía, não deixou de produzir obras que continuaram a tradição da *exhaustion*, livros repletos de referências e técnicas narrativas difíceis de serem apreciadas pelo chamado “leitor comum”, chegando-se ao extremo de termos textos aparentemente voltados para o público “iniciado”.

É este tipo de controle, a despeito da qualidade de seus textos, que Vila-Matas (se não o inventou) exerce com excelência. O autor, como vimos, se especializou em produzir enredos em que a própria constituição do ficcional é o tema. Mas sua diferença determinante em relação à literatura que o antecedeu está no fato de sua ficção não se constituir como um produto inventivo e criador, mas um exercício orientado pelos esforços ficcionais que o precederam. Como no universo de “Tradição e talento individual”, de T. S. Eliot, o ato mimético só adquire sentido pelo conhecimento prévio das ficções que o pré-determinam, em um nível de especialização nunca antes visto. Sendo assim, o texto de Vila-Matas ambiciona a dicção do crítico-teórico da literatura, com ânsia de manifestar – e valorizar – seu conhecimento. E isto não se manifesta apenas na linguagem e estruturação do discurso, mimetizando o ensaio, mas também no espaço e nos personagens que habitam estes mundos, geralmente vinculados ao universo acadêmico. Professores, ensaístas, escritores ligados à universidades transitam por encontros, conjuras, simpósios, colóquios, seminários e outros eventos ligados ao mundo das letras.

A prosódia da instituição literária já faz parte do romance, sua legitimação acadêmica é a própria dimensão do imaginário explorada pela obra, o que transforma o trabalho de Vila-Matas num dos exemplos mais pertinentes do exame do controle interno (autorreferencial) da literatura desde Borges. Com a diferença de que, nesta nova etapa, não basta se entregar a instabilidade da leitura do texto ficcional, abandonado às “verdades” dos outros discursos, mas torna-se necessário compreender o ficcional na sua transformação histórica, no mínimo desde as vanguardas (movimentos sempre centrais nos livros do espanhol). Num de seus romances mais emblemáticos, *O mal de Montano*, o protagonista é um escritor portador da doença que intitula a obra. Ela consiste na incontrolável condição do personagem central de viver sua vida seguindo os moldes dos tipos literários presentes nos livros que leu. Numa atualização extrema de *Dom Quixote*, os diálogos do herói são citações de livros, seus gestos e atitudes repetem outros já canonizados na literatura. Essa é a imagem mais adequada para sua ficção, um mundo estagnado pelos modelos ficcionais que o mimetizou, uma volta no parafuso, gasto, mas sempre presente do controle do imaginário.

*

Outro autor importante para esta vertente “antifísica” da literatura, também argentino, é Ricardo Piglia, cujo romance *Respiração artificial* merece uma leitura mais prolongada. O romance se divide em duas partes. A primeira delas, “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio”, é

dividida, por sua vez, em três capítulos. No primeiro deles, narrado pelo jovem escritor Renzi, é apresentada a troca de correspondências entre este e seu tio Maggi. O velho parente do narrador, professor de história, ocupa-se com o estudo da vida de Enrique Osorio, intelectual oitocentista que traiu Rosas e foi exilado, deixando um romance a ser publicado 130 anos no futuro, ou seja, na mesma data em que *Respiração artificial* tem início(1979).

O segundo capítulo enfoca o encontro de Renzi com Luciano, senador sobrinho de Osorio. Por fim, no terceiro capítulo, leem-se partes da autobiografia de Osorio e das cartas de Renzi, pelo ponto de vista de Arocena, censor ocupado com o trabalho de Maggi. Já na segunda parte, intitulada “Descartes”, passa-se ao encontro de Renzi com Vladimir Tardewski, amigo de seu tio, enquanto ambos esperam a chegada de Maggi, que nunca vem. Enquanto isso, os dois recém-conhecidos passam o tempo discutindo literatura em duas palestras principais. A primeira, narrada por Tardewski, tem como ponto alto a discussão entre Renzi e Marconi sobre os lugares de Arlt e Borges na literatura Argentina. Já a segunda, narrada por Renzi, evidencia uma inesperada tese de Tardewski a respeito de Kafka e Hitler.

Asinopse do livro demonstra sua similaridade com o tipo de ficção antifísica exposta nestas páginas. Não por acaso, a imagem de “literatura como laboratório” é uma das predominantes para descrever um tipo de texto no qual cada nível leva a outro universo textual, em um jogo intrincado de autorreferência literária. A dita analogia já foi amplamente explorada por Mauro Nunes de Gaspar Filho, na sua tese de doutoramento, na qual conclui que a prosaística de Piglia destaca o exercício literário do cotidiano comum e, por isso, também só pode ser lida ao desbravarmos suas regras internas e autocentradas. Como em Borges e Vila-Matas, no texto de Piglia ensaio, história, ficção, tudo é interpenetrável, restando ao fim o registro da própria performance de todos estes gêneros. Além disso, assim como em Borges, não há sequer um mito sólido que fundamente a experiência literária e o sentido referencial nunca é pré-dado.

A pergunta inicial do livro já revela o fracasso da referencialização: “Dá uma história?”. O autor sinaliza para a busca do artifício preciso. Para a história emergir, ela não pode simplesmente existir, mas tem que servir ficcionalmente, ou seja, deve se sustentar como construto artificial. O fato não é nada sem sua disposição linguística. Logo, mesmo o tom da tragédia familiar descrita pelo narrador ganha ar duplamente ficcional, já que se assemelha às histórias de Faulkner traduzidas por... Jorge Luis Borges, é claro.

Nesse sentido, o tio de Renzi funciona como Godot, na célebre peça de Beckett. Já que não chega, obriga os que o esperam a se entregar ao jogo superficcional e cheio de armadilhas da linguagem. A palestra entre ambos permite que surja uma imagem distinta de homem, já esboçada em Vila-Matas, ou seja, o “homem feito citações” (PIGLIA, 2004, p. 203), como Tardewski se intitula em certa passagem. Aquele cuja memória pode ser classificada de “alheia”, pois é povoada por outras vozes, na sua maioria, retiradas dos livros. Nesse sentido, falando de

Borges, diz um dos narradores de *Respiração artificial*:

A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho. No mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária. (PIGLIA, 2004, p. 46)

Aqui talvez seja o momento de deixar claro que estes personagens, donos de uma memória compartilhada e, por isso, donos do que Bakhtin chamaria de “palavra semi-alheia”, promovem um tratamento diferenciado das categorias da narrativa. No seu último romance, por exemplo, Vila-Matas apresenta um personagem que, após uma queda, herda a memória do pai, analogia direta a Hamlet assombrado pelo espectro de seu progenitor. O herói shakespeariano – que também é citado em *Respiração artificial* – é paradigmático, pois, assim como acontece na sua tragédia, a ideia de memória alheia se manifesta justamente por intermédio do maneirismo resultante de um sujeito preso entre dois tempos.

Este tipo de personagem surge como portador de uma solução para lidar com o tempo contemporâneo e que, inevitavelmente, nos remete à teoria bakhtiniana. É fácil perceber como este tipo de romance academicista, repleto de palestras portadoras de opiniões particulares em debate, enfatiza o caráter dialógico da romanesca. Mais do que isso, este romance reincorpora os elementos que fazem dos diálogos socráticos uma das duas forças formadoras do gênero romanesco, de acordo com o teórico russo. Pois bem, no seu livro sobre Dostoiévski, no qual Bakhtin apresenta uma teoria para a evolução do gênero que desemboca no romancista oitocentista, o autor explica que os diálogos de Sócrates são antes de tudo um gênero memorialístico (BAKHTIN, 1997, p. 109), libertado posteriormente pelo acabamento artístico aplicado a ele. Contudo, o romance herda a oralidade dos diálogos, e difunde, no seu percurso, que falar é ajudar a preservar um conhecimento a respeito do mundo. Entender o romance enquanto gênero oral significa que ele mimetiza o homem que fala e se mantém pela construção na fala da imagem-ideia. Anácrise e síncrese são os artifícios que ajudam a produzir heróis tagarelas, predicado que Sócrates usa para se descrever no *Fédon* e, não por coincidência, adjetivo aplicável aos heróis de Rabelais e Dostoiévski.

Como diz Irene Machado, “[...] a oralidade do romance deve ser entendida como signo da voz em função comunicativa ou como prosa” (MACHADO, 1995, p. 157). O romance feito por Piglia e Vila-Matas enfatiza a inconclusibilidade da palavra, já que a tudo se segue ou pode se seguir uma réplica. Esta situação se relaciona com o sistema de ideias que tem o diálogo

socrático como decano. A própria ideia de memória alheia como forma de lidar com o presente já estava lá e tem no Fédon, de Platão, sua manifestação mais bem acabada. Neste diálogo, Sócrates defende que aprender é recordar, ou seja, se relacionar evocativamente com o passado, uma vez que, para o filósofo grego, o esquecimento é abandono do conhecimento, angústia que permeia todos os romances aqui citados. Esta função de preservação é enfatizada no texto grego pela eminência da morte sentida pelo filósofo.

Sendo assim, esta típica *distentio animi*, reveladora de um espírito voltado para trás, é tão forte que não está apenas no tempo, mas se conjuga com a maneira como os personagens de *Respiração artificial* se relacionam com o espaço. Quando chegam ao hotel do professor Maggi, por exemplo, o local é descrito rapidamente e sem detalhes até nos depararmos com os livros (PIGLIA, 2006, p.143). Da mesma forma, Há uma escrivaninha encostada à parede. Uma cama. Um armário. Uma poltrona. Alguns livros sobre uma estante. Aproximo-me e olho os títulos enquanto Tardewski telefona para o Clube [...]” (PIGLIA, 2006, p.143).

A experiência advinda do mundo real está em baixa nestes textos. No Clube em que Renzi conversa com Tardewski, este último fala de um homem também sentado no lugar que matou a mulher. Quando pensamos que se dará uma narrativa a respeito do sujeito, Tardewski diz “O senhor, sem dúvida, digo a Renzi, terá lido meu compatriota Korzeniowski, o romancista polonês que escrevia em inglês [...] Vivia fascinado por este tipo de personagem.” (PIGLIA, 2006, p. 104). A vida só funciona para estes personagens se refratada por um modelo encontrado na literatura.

Toda esta apreensão citacional e distanciada do mundo medeia a maneira como o espaço é descrita em muitos outros trechos do romance:

Da janela só dava para ver um muro cinzento e um pedaço de céu sujo. Eu também, é claro, comecei a contar aos outros sobre a praça, as pombas, o movimento da rua. Por que está rindo? É engraçado, diz Renzi. Parece uma versão Polonesa da caverna de Platão” (PIGLIA, 2006, p. 107)

Finalmente, o próprio texto explicita a relação espaço-temporal com o mundo pretérito estagnado: “Enquanto isso, gostaria que ficássemos um pouco mais aqui no Clube, podemos inclusive comer alguma coisa. Este é o lugar onde passo minha vida, nesses salões pode-se fazer de conta que se tem um mundo próprio, que se está acompanhado, que o tempo não passa.” (PIGLIA, 2006, p. 109). Por esta via, o texto de Piglia, da mesma forma que o de Enrique Vila-Matas produz uma tensão interessante, pois se aproveita da capacidade inconclusiva e dialógica do gênero romanesco, mas para resgatar certo “contexto épico”, ligado à tradição passada dos autores que o viabilizaram. Esta tensão terá um papel fundamental em uma narrativa de J.M. Coetzee: *Elizabeth Costello*.

*

Certamente de todos os romances aqui citados, *Elizabeth Costello* é o mais acadêmico. Todo o enredo é motivado por oito palestras conferidas pela personagem que intitula o romance, escritora que transita pelo espaço acadêmico durante toda a sua existência. Sendo assim, o romance é guiado pela estrutura dialógica mais básica, na qual a personagem fala em público e tem de lidar com as réplicas e tréplicas de seus ouvintes. Como no romance dostoievskiano, aqui o “diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação” (BAKHTIN, 1997, p. 256). Dessa forma, o narrador de Coetzee mantém inalienados a aventura e a ideia que a fundamenta, exposta pelos personagens que atuam nela.

Assim como em Piglia e Vila-Matas, Coetzee sinalizará também para uma prosa presa dentro da tradição ficcional borgiana e suas técnicas, o que pode ser visto logo no início do romance, quando o narrador descreve a protagonista:

O tailleur azul, o cabelo oleoso são detalhes, sinais de um moderado realismo. Fornece os pormenores, permite que os significados aflorem por si mesmos. Processo inaugurado por Daniel Defoe. Robinson Crusoe, naufragado na praia, procura em torno os companheiros de navio. Mas não há nenhum. ‘Nunca mais os vi, nem sinal deles’, diz, ‘a não ser três chapéus, um boné, e dois sapatos que não eram parceiros’ [...] Nenhuma grande palavra, nenhum desespero, apenas chapéus, boné, sapatos. (COETZEE, 2004, p. 10-11).

O recurso é preciso para focalizar uma mulher de citações, carregada de memória alheia e cuja palavra irá expressar, por meio de ideias fortes, muitas vezes polêmicas, o que aprendeu com o que leu. Além disso, o medo do esquecimento também percorre explicitamente seu texto: “[...] todos sabemos, se formos realistas, que é apenas questão de tempo que os livros que vocês homenageiam, e cuja gênese tem algo a ver comigo, não sejam lidos e acabem não sendo mais lembrados.” (p. 27). Ainda que essa relação com a tradição não deixe de ser vista criticamente já nas primeiras páginas da obra: “Mas, falando sério, não podemos sugar para sempre os clássicos, como parasitas. Não estou me excluindo dessa acusação. Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções.” (COETZEE, 2004, p. 21)

Ao longo do livro, Costello participará de muitos debates, envolvendo a própria escrita, a interpretação de livros famosos de estilos e períodos literários, de linhas filosóficas, até a mais polêmica, aquela que compara a matança de animais com holocausto. Ao passar o livro inteiro falando e defendendo seu ponto de vista, a protagonista se filia ao tipo “tagarela” de heróis socráticos vistos até aqui. Ideólogos que só existem plenamente enquanto falam de suas convicções e só podem se mover dentro de um enredo arquitetado pela ideia que as condiciona.

Contudo, as inúmeras falas em público de *Elizabeth Costello* sinalizam para a artificialidade do romance acadêmico em tempos contemporâneos, pois o gênero tende a simular um curso livre e democrático de ideias dificilmente reproduzidos em contextos referenciais conhecidos pelo público leitor.

A forma que Coetzee encontra para lidar com isso é o efeito vexatório que as palestras de Elizabeth causam. À exceção de sua primeira fala em público (ironicamente, apocalíptica, sobre a impossibilidade do romance de se eternizar), todas as demais são recebidas com frieza pela plateia, demonstrando a impossibilidade de se produzir diálogo a respeito de opiniões radicais. Por isso, percorre o livro indicações do tipo: “O aplauso final não tem entusiasmo” (COETZEE, 2004, p. 47); “Só quando ela tira os óculos e dobra os papéis é que os aplausos começam, e mesmo assim esparsos.” (COETZEE, 2004, p. 92); “Ela fecha a pasta verde. Uma fraca onde de aplausos.” (COETZEE, 2004, p. 194); culminando na última palestra, na qual “Ela faz uma pausa. Atrás dela, o som de um suave aplauso, de um único par de mãos, da faxineira. O aplauso diminui, cessa.” (COETZEE, 2004, p. 240). É interessante que sua irmã, Blanche, ao palestrar contra os *studia humanitatis*, em dado momento da obra, causa impressão semelhante: “É o fim, o fim do discurso de Blanche, recebido menos com aplausos do que com algo que, na primeira fila de poltronas, soa como um murmúrio de perplexidade geral.” (COETZEE, 2004, p. 141). Ao repararmos que Blanche encarna o duplo da “mulher de citações”, avessa à cultura livresca e defensora do acesso sem rodeios à vida do “aqui e agora” (COETZEE, 2004, p. 149), mas cuja fala pública também causa embaraço, percebemos como Coetzee ilumina a transgressão operada pelo herói ideólogo e falastrão. Obviamente, o constrangimento de não encontrar assentimento comum leva Elizabeth a constantemente se arrepender do que acabou de expor.

Sendo assim, há um mal-estar criado pelas estratégias de “síncrese” e “anácrise”, desconforto desconhecido pela tradição platônica em que é comum a concordância repetitiva após cada reflexão e constatação dita por Sócrates. Fazer falar e contrapor pontos de vistas diferentes aliena o sujeito falante, obstrui a vontade da palavra pelo próprio uso da palavra. Talvez por isso, nos capítulos finais, Elizabeth resgate o clima pré-morte presente em *Fédon*, na qual o discurso pretende servir de memória para o público posterior, no caso do romance aqui previsto, como uma alternativa para a circulação de ideias polêmicas dentro de uma geração renovada.

*

Todos os textos analisados, ao seguir Borges e seu procedimento “antifísico”, parecem concordar que, essencialmente, o romance atual é um problema de memória. Antes de narrar a vida é necessário lembrarmos por que narrar é vital e quem o fez com excelência. Este é o controle exercido por eles sobre o imaginário. Escrever um romance para os Vila-Matas,

Piglias e Coetzee citados é o mesmo que descortinar suas origens. Todo ato de escrita é uma performance da criação do próprio gênero. Contudo, diferentes de Borges, o mundo organizados por eles não é concebido demiurgicamente, mas sim brota de uma tradição manifestada pela afirmação da palavra humana e de uma ideia nova de homem que surge e que ampara o desespero do academicismo em crise. Por esta via, deve-se notar também que os autores preservam dentro dos próprios textos o espaço no qual suas obras ainda sobrevivem e são difundidas. Mais do que isso, se Borges se opunha a um ideal expresso tanto por Platão quanto por Aristóteles, ou seja, o de que havia um cosmo bem feito ao qual a mimese se adequava, o resgate patológico e obsessivo da tradição é uma busca deste mesmo cosmo e um distanciamento da maior transgressão empreendida pelo argentino. Dessa forma, a referência não é totalmente produzida pela obra, mas conta com construtos linguísticos razoavelmente adensados na experiência livresca do receptor. É isso que produz uma prosa crítica e ambivalente, pois vive a tensão da inconclusibilidade, própria do gênero romanesco, mas recheado por uma tradição interpretada e conclusiva.

Nela a ficção continua sendo único discurso humanamente legítimo, mas ao invés de simplesmente se contrapor ao monologismo oficial, como majoritariamente acontecia nos diálogos socráticos, a fala ficcional aqui resgata um tipo de oficialidade conhecida por qualquer “iniciado” nas letras, ou seja, a canônica, ainda que baseada na transgressiva hipótese borgiana que vasculha a tradição em várias direções (como na famosa proposta de ler-se a *Odisseia* como posterior à *Eneida*). Hamletianos, os três livros analisados são assombrados por seus pais, apresentam maneirismos que os desnaturalizam e envolvem a ficção em um tipo interno de controle poucas vezes vistos anteriormente. Se, como já escreveu Piglia, a crítica é uma forma de autobiografia, na qual a pessoa escreve sobre si achando que relata apenas suas leituras, então este tipo de romance é um atestado autobiográfico de nós enquanto “homens de citações”, perigosamente autocentrados em nosso próprio afazer e desconhecedores das paisagens de fora da superlotada biblioteca de Babel que nos soterra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- COETZEE, J.M. **Elizabeth Costello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



FILHO, Mauro Nunes de Gaspar. **Invasores de corpos:** atravessando o laboratório de Ricardo Piglia. In: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12382/12382_1.PDF. Acessado em 11/10/2013.

LIMA, Luiz Costa. **O fingidor e o censor:** no ancien régime, no iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz:** a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Respiração artificial.** São Paulo: Iluminuras, 2006.

PLATÃO. **Diálogos.** São Paulo: Nova Cultural, 1991.

LUEJI, O NASCIMENTO DE UM IMPÉRIO

DÉBORA JAEI R. VARGAS
UNIRITTER

INTRODUÇÃO

O romance *Lueji, o nascimento de um império*, do escritor angolano Pepetela, foi publicado pela primeira vez em Luanda, no ano de 1989, pela União de Escritores de Angola (UEA), entidade que o autor ajudou a fundar.

Essa obra é considerada um romance realista animista, de acordo com Pires Laranjeira (2010). A referência ao animismo deve-se ao fato de a narrativa apresentar muitos elementos que correspondem ao que Tylor definiu como *a doutrina da alma e de outros seres espirituais em geral* (p. 23) e também é a crença na vida após a morte, na presença de *divindades controladoras e espíritos subordinados, resultando em algum tipo de adoração* (p.427). Também Freud em *Animismo, Magia e Onipotência dos pensamentos* define inicialmente como uma doutrina: “em seu sentido mais estrito é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em geral.” Essa doutrina abarca a ideia de que os objetos inanimados, os animais e os vegetais também são *animados* por espíritos ou por demônios (p. 87). Para o autor, a concepção animista, que abarca os mitos, é a primeira dentre as três grandes concepções do universo (a segunda seria a religiosa e a terceira e última, a científica).

Os elementos *animistas* em *Lueji* estão relacionados à consulta aos mortos, ao uso de objetos que “possuem poder” e a uma ligação permanente entre passado e presente, de maneira que a vida dos personagens depende da sua observação dos preceitos ou até mesmo dos gostos dos antepassados.

Para o autor, escrever esse romance constituiu um desafio, pois entrelaçou duas histórias - a lenda da rainha *Lueji* da Lunda há “Quatro séculos atrás (pelo menos)”... e da bailarina Lu, “Quatro séculos depois (amanhã)”... – e que mesmo separadas por tantos séculos mantêm a correspondência entre o mito e a contemporaneidade.

De acordo com Pires Laranjeira (2010), Pepetela buscou na *lenda de Ilunga e Lueji na Terra da Amizade, localizada na Lunda*, a base lendária do romance e nos relatos de Henrique de Carvalho sobre a expedição ao Muatiânvua nos anos 80 do séc. XIX, a base histórica de

sua narrativa. Essa lenda de fundação da Lunda possui diferentes versões e o autor adaptou e a modificou, mas como está dito na citação abaixo, “é tão verdadeira como as outras” e fundamenta a definição de romance do *realismo animista*, como disse Pires Laranjeira:

- Ele mudou a estória, não é? [...] Vem um gajo, resolve mudar tudo...Os espíritos... se revoltaram, sabotaram tudo e adeus espetáculo. Se ao mesmo o checo tivesse feito oferendas... Nem queria ouvir falar, vem da terra da matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que nós somos. Improfissionais feiticistas. Quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka, e não entendeu qual é realismo aqui, o animista...
- É uma versão.
- Que explica muito... Numa terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras. (PEPETELA, 2008, p. 74)¹

Pepetela inova com uma surpreendente intercalação dos tempos na narrativa, dando um “salto” no tempo na mesma página, às vezes no mesmo parágrafo, sem qualquer sinal que guie o leitor, como nos trechos abaixo:

O poder é um vício, adquire-se usando-o, assim dissera Kondi. Não, ela nunca se viciaria. Trocava facilmente o lukano pela liberdade perdida. Hoje. Mais tarde também?

Mais tarde se veria. Agora é preciso deitar, descansar e esperar o médico, Timóteo, amigo comum. Assim falou Uli e Lu obedeceu, se deitando logo.(p. 41)

[...]

Lu puxou o caderno que estava na cabeceira e se pôs a escrever. Sons de marimba e imagens de chanas amarelecidas se baralhavam nas palavras. Talvez também sons amortecidos de palmas batidas ritualmente. Foi isso que despertou Lueji, sentada na sala de audiências. Levantou vivamente a cabeça e à sua frente estava Kandala, o adivinho, saudando. (p.47-48)

No primeiro trecho, é à *Lueji* a quem o narrador se refere e no parágrafo seguinte já está em outro tempo, na vida de Lu, a bailarina. No segundo trecho, apenas um ponto separa as duas personagens no tempo.

O romance se desenvolve, na maior parte, na voz de um narrador onisciente, mas existem outros narradores ao longo da estória apresentando a sua versão dos fatos da vida de *Lueji* e o ambiente que a cerca: falam o pai, os irmãos, os pretendentes, um dos chefes da linhagem real e *Mulaji, um pobre pescador*, mas não menos importante. No trecho abaixo é o pai, *Kondi*, quem fala:

¹ Todas as citações de *Lueji, o nascimento de um império* pertencem a essa mesma edição. Citaremos, a seguir, apenas o número da página.

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, KONDI,
chefe dos Tubungo e rei da Lunda, no momento em que meu espírito do corpo se
liberta e voa, ligeiro, para cima da mulemba mais alta de Mussumba, onde vai ficar
para sempre.

Toda a vida tive medo deste instante e afinal nada senti, só uma sensação de leveza,
uma estranha paz interior, um até que enfim estou livre, fiquem vocês no pó da terra
com vossas lutas mesquinhas [...] minha filha... vai fazer o necessário, vai alimentar o
meu espírito com as melhores iguarias da Lunda, vai respeitar o meu nome e cultivar
o meu prestígio, não vou ser esquecido pelas gerações que se colocam na bicha do
futuro. (p.25)

Após a morte do pai, *Lueji* é escolhida como rainha da Lunda, no lugar dos irmãos que perderam o direito natural ao trono por terem agredido e provocado a morte do pai. *Lueji* é orientada pelo adivinho *Kandala* para que aprenda a fazer a vontade dos antepassados, a fazer chover e a governar mantendo a tradição de sua linhagem. A posse de uma mulher significa, no entanto, uma inovação na tradição e durante seu reinado *Lueji* enfrenta as ameaças ao seu governo, a revolta de seu irmão que ameaça com uma guerra e a impertinência dos chefes locais com pacífica resistência, alterando os preceitos da tradição e com inteligência, a rainha supera e surpreende os membros do conselho. Encontrando dificuldades para manter-se no trono e tentando evitar a guerra ameaçada por *Tchiguri*, *Lueji* casa-se com um estrangeiro, por quem está apaixonada – “o grande Tchibinda Ilunga” - contrariando as expectativas dos conselheiros que esperavam a escolha de um dos rapazes guerreiros do seu povo e também de seu irmão *Tchinguri*, por quem fora apaixonada e que contava em ser o escolhido para continuar no poder. A revolta dos conselheiros Tubungo não é levada a cabo, no entanto, porque *Lueji* possui o lukano – “a pulseira sagrada feita de tendões humanos”- que lhe garantia a permanência no poder, entregue por seu pai e confirmado pelo adivinho *Kandala*. Outra importante dificuldade enfrentada por *Lueji* foi a sua esterilidade, o que impediria a manutenção de sua linhagem no poder. A rainha decide lutar pelo seu trono e entrega a seu marido uma de suas servas, que engravida e cujo filho é criado como filho da rainha e preparado para o trono. *Lueji* cumpre assim, ao passar o governo para o seu filho, a promessa feita a seu pai *Kondi*.

A estória da rainha *Lueji* é a inspiração da bailarina Lu para a criação de um bailado, no qual ela tenta representar os sons e os passos das danças primitivas. Lu sente-se atraída pelos sons das marimbas e, com a ajuda do músico Mabiala, começa a escrever a peça. O bailarino parceiro de Lu é Uli, um médico por quem descobre que é apaixonada, mas como Uli a considera uma irmã, não aceita as propostas e investidas de Lu, pois seria um incesto. A paixão de Lu por Uli remete à paixão de *Lueji* e *Tchinguri*, os irmãos que foram amantes e que, no entanto, não puderam viver juntos por causa das disputas de poder.

Ao planejar o bailado, Lu começa a ter problemas em sua vida amorosa, nos

relacionamentos e até sua avó fica doente. Ao visitar a avó, descobre, por intermédio da uma tia “mais velha”, uma *kimbanda* (curandeira) que a pesquisa sobre a vida de *Lueji* e das raízes de fundação da Lunda incomodaram um espírito – um *cazumbi* – e que seria preciso tratá-lo com mais respeito, como ele esperava. A avó entrega a Lu um amuleto, que a bailarina usará o tempo todo e que lhe devolve a sorte. A bailarina mostra para as duas “mais velhas” a dança de invocação da rosa de porcelana que fez para *Lueji*, Essa dança, aprovada pelas “mais velhas”, é o ritual mágico de Lu, seu talismã, seu *uanga*. A avó afirma: “Pensa na flor, é pensar na *Lueji*. Se acreditas nessa dança, ela vai te ajudar.” (p.313). O uso constante do amuleto dado pela avó garante a recuperação da saúde de Lu, a execução do bailado, a apresentação pública da peça, que conta a história da rainha *Lueji*, que se torna um sucesso de público e de crítica.

Todos esses elementos “mágicos” que dão sorte à Lu e remetem à vida da rainha *Lueji* – como a rosa de porcelana, a flor preferida de *Lueji*, usada por Lu na dança de invocação e que se torna o seu *uanga* profissional podem ser considerados elementos do *animismo*. As rosas de porcelanas rodeavam o lago da infância de *Lueji*, mesmo lago “azul-escuro ao luar da Lunda”, de onde ela viu a silhueta do *homem eterno* saindo da lua (p.11). No cenário idealizado por Lu para a execução do bailado, também havia “rosas de porcelana pintadas sobre fundo azul, e a luz também seria azul, dando a dimensão da noite sobre o lago” (p. 475). O sucesso no espetáculo sobre a história de *Lueji* é considerado, por Lu, como a sorte concedida pelo amuleto que carrega, presente da avó.

- E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço.

- [...] Esse amuleto eu conheço, é dos mais velhos, não é?

- É.

[...] pensar que a conjunção de astros ou de espíritos é favorável reforça a nossa confiança... (p. 460).

O *realismo animista* é caracterizado nesse romance pela apropriação que a bailarina Lu faz da lenda e dos objetos mágicos para a execução do bailado, da manutenção da tradição dos “mais velhos” (sua relação com a avó) e também a crença de que o espírito da rainha *Lueji* a protege – elementos esses que incorporados à sua vida “real” proporcionaram um sentimento de reconciliação com o passado e na vida prática, o sucesso do bailado. Essa caracterização está de acordo com o que diz Harry Garuba (2003) sobre o *realismo animista*. Segundo o autor, trata-se do modo revelador de um inconsciente animista existente entre os povos da África, cuja vida prática está permeada de elementos mágicos que convivem naturalmente com os negócios, com a vida pública, com as tarefas cotidianas.

O romance *Lueji* expressa muito bem a definição de Garuba ao trazer para a vida de uma bailarina do séc. XX a ocorrência desse inconsciente animista que sempre fez parte da

vida dos povos primitivos, conhecidamente animistas. O narrador, no texto de Pepetela, é um mediador do discurso animista do autor empírico, como é possível apreender dos trechos a seguir, nos quais o autor “aparece” na voz dos personagens questionando algumas questões culturais e inscrevendo seu romance no realismo animista:

Como querem fazer um país com cada um a agir como pensa e se marimba para o colectivo, para as regras seculares e sagradas?

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.

- Frase profunda – disse Jaime – Talvez falsa, mas quimporta? E estou de acordo. Não percebeste a ironia, Lu. Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un deux, trois, quatre, plié...*

- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...

- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado é *realismo animista*, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos reconheçam.

- Questória é essa? – perguntou Cândido.

- O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismo por aí” (p. 458) (grifos nossos).

Outra voz que se nota no romance é a de um narrador que se confunde com o autor. Como o “escritor” da história de Lu que a persegue e passa a acompanhar sua trajetória até receber a autorização da bailarina para escrever um livro sobre o seu bailado, assim o autor parece “perseguir” a rainha *Lueji* em sua busca pelas lendas de fundação da Lunda – a origem de Angola, seu país - até encontrar na história de Lu o “roteiro” do seu livro sobre *Lueji*:

...Com a ajuda dela, iria reconstituir o seu percurso solitário. Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota.”

[...] E me perguntei, porquê a persigo? Realmente só havia uma razão, aquele olhar ausente. Afinal o pensamento dela estava na Lunda antiga. Nunca fui bom adivinho, embora o senso comum atribua esse dom aos escritores. E sou eu realmente escritor? Há vinte anos me pergunto, apesar de nisso crer há mais de quarenta, quando imaginei o primeiro conto. Angústias de quem se procura toda a vida, enchendo páginas para resolver o enigma. (p. 26)

Outro trecho importante que colabora com essa ideia de um “narrador-autor” este em que o narrador diz que deseja escrever um romance a partir do roteiro da Lu, da sua “visão da *Lueji*”:

[...] Lu, deixa-me escrever um livro [...] A tua visão de Lueji, como está no roteiro. Devolvo num romance. [...]
- Claro que pode. Isso foi só feito para um bailado. Pode fazer daí um livro, até fico muito satisfeita. (p. 474)

Além de inscrever seu romance na corrente do *realismo animista* e de “revelar-se” como um escritor em busca das origens e mitos da fundação da Angola, o autor expõe seu objetivo de recuperar a lenda da rainha *Lueji* e da fundação da Lunda para que a História de seu povo seja “arrancada das cinzas” e renasça, assim como *Lueji* renasceu em Lu, demonstrando ao povo que “só lhe resta avançar” para o futuro da angolanidade, orgulhoso por descobrir que “afinal este País teve gente assim e nós nem sabíamos” e capaz de reconhecer, como Cândido, que a “tradição deve ser utilizada, mas num sentido de progresso, de libertação das pessoas” (p. 462).

Pepetela reforça a questão da identidade angolana, já inscrita no romance por meio da lenda da rainha *Lueji*, agora, em momentos que se aproximam do final da longa narrativa, ao buscar na História a voz do povo que, despojado de suas raízes identitárias, sonhava em ser igual aos outros. Não obstante, o narrador também se encontra entre esses indivíduos:

[...] sempre temerosos da comparação, nada igualava as tradições da Europa que tínhamos que ficar para sempre agradecidos porque das trevas nos tirou, quando afinal as trevas vinham de lá e nos escondiam de nós próprios, órfãos de passado, sem saber que também é glorioso...neste Mundo no qual afinal nos inscrevemos por direito próprio, o direito de sermos nós, redescobertos, maravilhados com a nossa existência de sempre, orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros, orgulhosos de proclamarmos a nossa diferença entre iguais...[e] ...reforçar a graça d sua raça universal... (p. 479)

A grandeza do povo “arrancada das cinzas da História e das falas dos mais-velhos” reaparece no bailado de *Lu-Lueji* cujos movimentos

“fazem levantar imaginárias nuvens de pó de terra calcinada das chanas, ali, sobre o palco de madeira do Nacional, lavado e relavado para a ocasião, mas as pessoas sentem nos narizes o irritantedoce gosto de poeiras antigas, depositadas na memória colectiva que nunca é aniquilada, por quantas ideologias se lhe ponha em cima” (p. 480)

Lueji, o nascimento de um império é, portanto, uma obra importante para o estudo do “realismo animista” e para reflexão sobre uma história da África recontada por Pepetela, autor comprometido com o resgate da tradição angolana, como ele mesmo declara:

Evidentemente, eu penso que a nossa literatura precisa de ir à tradição – e eu, sempre que posso, tento ir, procurar raízes. [...] Há um caldear de culturas, aqui, e nós temos de ir procurando raízes daquilo que faz uma certa identidade. E aí sim, aí é uma busca consciente de ir buscar certos valores, certos referenciais à cultura tradicional... (CHAVES, 2009, p. 35)

No romance angolano em questão, leem-se estórias de mulheres separadas pelo tempo, mas reaproximadas pelos aspectos culturais e históricos de uma África que comparece nas páginas de uma obra de ficção condizente com a primeira concepção da natureza, o animismo. São temas da sociedade angolana que se universalizam na obra do autor de *Lueji*, que curiosamente também deu o nome de Lueji à sua filha, a quem dedica o romance, evidenciando mais uma vez o diálogo interminável do homem e de sua natureza.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Animismo, Magia e a Onipotência dos pensamentos**. In: Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). Edição *Standard* das Obras Psicológicas completas. Vol. XIII, 2006.
- GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Disponível em <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/707/532>
- LARANJEIRA, Pires; MATA, Inocência; SANTOS, Elsa Rodrigues dos (colab). **Literaturas Africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 2010.
- PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um império**. 5. ed. Alfragide: Dom Quixote, 2008.
- TYLOR, Edward B.; D.C.L., LL.D., F.R.S. **Primitive culture**: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom. Vol. I. Third edition, revised. London: John Murray, Albemarle Street, 1891. Disponível em <http://www.archive.org/stream/primitiveculture1891tylo#page/502/mode/2up>



ANÁLISE LINGUÍSTICA DAS NORMAS BRASILEIRAS DE CONTABILIDADE APÓS A CONVERGÊNCIA ÀS NORMAS INTERNACIONAIS

ELIAS GARCIA
UNIOESTE

1. INTRODUÇÃO

No contexto de formação de língua, Barthes (1970, I.1.1), escreve que língua ...”é o conjunto sistemático das convenções necessárias para a comunicação, indiferente à matéria dos sinais que a compõem”. Então, língua não é um sistema individual, - visto que é usado para comunicação, e isto subentende a participação de mais de uma pessoa, - mas um conjunto de sistemas que pertence a um grupo social ao qual determinado indivíduo pertence. Saussure (1972, pag. 37) complementa que...”a língua é um conceito social”. Daí se extrai que cada língua se distingue das demais, pelos seus sons específicos e pela organização peculiar desses sons em formas funcionais.

Desde os primórdios, a linguagem é considerada um instrumento não só de informação, mas sim de argumentação e esta, por sua vez, se dá na comunicação e pela comunicação, razão pela qual a argumentação é sempre situada, dando-se basicamente num processo de diálogo, num contacto entre sujeitos (MOSCA, 2001, p. 27).

Os estudos da linguagem humana da era moderna teve seu início por volta dos séculos XVII e XIX. A partir daí, os estudiosos começaram a se preocupar com esse desenvolvimento e com a apresentação de gramáticas que pudessem definir normas para melhor entendimento, afirmando que as línguas obedecem a princípios lógicos e racionais, e a partir dos quais torna-se possível definir a linguagem em geral.

Desde então, passou-se a discutir a evolução linguística usando muito mais recursos humanos do que tecnológicos, visto que estes surgiram somente no final do século XX.

Essa formação da língua é então direcionada aos grupos sociais, por exemplo, as áreas de conhecimento profissional como medicina, direito, economia, química e também a contabilidade. Cada grupo de pessoas de uma mesma área tem uma forma de conduta, e isto diz respeito também à forma de se comunicarem entre si.

No contexto da formação e estudo da linguagem humana, percebemos muitas vezes que o sentido das palavras que falamos nem sempre é o que escrevemos. Exemplos disso são as chamadas sinonímias, muito utilizadas nas análises linguísticas.

Nos estudos terminológicos, além da sinonímia, a polissemia é quase sempre companheira, como afirma Cabré (1999, p. 85), ao propor o princípio da Variação na sua Teoria Comunicativa da Terminologia:

Todo proceso de comunicación comporta inherentemente variación, explicitada en formas alternativas de denominación del mismo concepto (sinonimia) o em apertura significativa de uma mesma forma (polissemia). Este principio es universal para las unidades terminológicas, si bien admite diferentes grados según las condiciones de cada tipo de situación comunicativa.

Também existem outros fatores que influenciam na constituição de um campo lexical de especialidades, por exemplo, os empréstimos linguísticos. Há muitos casos, por exemplo, na terminologia das Ciências Contábeis do Brasil que se usa uma unidade léxica da língua inglesa em sua forma original, como por exemplo *factoring*, *goodwill*, *royalties* dentre muitos outros. Muito embora algumas unidades estrangeiras possuam tradução, no contexto da especialidade, não se traduz, e são grafadas nos documentos oficiais na forma estrangeira.

Observando o novo contexto terminológico da área das Ciências Contábeis, buscamos desenvolver aqui um trabalho para analisar, do ponto de vista da linguística, o novo léxico dessa área profissional, criado pela Lei 11.638/2007, também chamada de lei da convergência internacional da contabilidade brasileira.

Este estudo visa avaliar de forma comparativa os textos originais correspondentes ao CPC 03, emitido pelo Comitê de Pronunciamentos Contábeis (CPC - Português Brasileiro) e a Norma Internacional de Contabilidade NIC 7, emitido pelo Parlamento Europeu, utilizada em Portugal (Português Europeu), publicado pelo Jornal Oficial da União Europeia, com o intuito de discutir o nível de convergência das Normas Brasileiras às Normas Internacionais.

A metodologia utilizada para atingir o objetivo está adstrita ao estudo dos dois textos referenciados no objetivo, extraíndo termos considerados importantes no contexto da elaboração da Demonstração do Fluxo de Caixa (DFC) que darão suporte ao profissional da contabilidade no entendimento do significado e equivalência terminológica dos dois textos normativos.

1.1 BREVE HISTÓRICO DA CONTABILIDADE NO BRASIL

A normatização contábil em vigor no Brasil até a edição da Lei 11.638/2007 estava

descrita na Lei 6.404 de 15 de dezembro de 1976, bem como nas resoluções 750/94 e 774/94 do Conselho Federal de Contabilidade (CFC).

Com a edição da Lei 11.638/2007, criou-se a expectativa e a obrigatoriedade que a contabilidade brasileira deve ser entendida também em contextos internacionais.

Este processo de convergência às normas do IASB (*International Accounting Standards Board*), foi necessário não somente no Brasil, mas em todos os países. Enquanto na Europa a mudança de seus padrões foi feita há mais de dez anos, no Brasil ocorreu somente em 2007 por um processo impositivo legal, tendo sido definido por lei ordinária, com execução em curtíssimo espaço de tempo, acarretando com isso alguns atropelos na adaptação ao processo, visto que a legislação apresentou, em termos gerais, uma nova estrutura para a contabilidade brasileira, criando um novo léxico contábil, que teria que ser entendido e assimilado pelos profissionais da área e também pela docência no curso superior de Ciências Contábeis.

Toda essa regulamentação teve que ser revista para que a contabilidade brasileira pudesse ser equiparada aos padrões exigidos pelo mercado internacional. A finalidade da convergência das normas contábeis brasileiras às normas internacionais é assegurar a similaridade na apresentação dos demonstrativos, mediante o uso de um vocabulário universal, além de facilitar a leitura e o entendimento dos resultados apresentados por esta, tanto por um *expert* brasileiro quanto por um estrangeiro.

Para que isto pudesse acontecer, o Brasil teve como obrigação fazer uma ampla reforma de suas normas, quer seja adaptando procedimentos já existentes ou mesmo inserindo novos procedimentos.

Esse processo todo trouxe a necessidade de uma ampla recapacitação profissional para quem atua na área, incluindo o meio universitário, pois a convergência não foi uma simples tradução de alguns textos normativos do IASB, mas sim, houve a introdução de novas regras contábeis, além da inserção de novos conceitos à teoria contábil.

Para concretizar a convergência, o Conselho Federal de Contabilidade (CFC), órgão normatizador e fiscalizador da profissão contábil no Brasil criou o Comitê de Pronunciamentos Contábeis – CPC, idealizado a partir da união de esforços e comunhão de objetivos das seguintes entidades: ABRASCA – Associação Brasileira das Companhias Abertas; APIMEC NACIONAL – Associação dos Analistas e Profissionais de Investimento do Mercado de Capitais; BM&FBOVESPA S.A. – Bolsa de Valores, Mercadorias e Futuros; CFC – Conselho Federal de Contabilidade; IBRACON – Instituto dos Auditores Independentes do Brasil; e FIPECAFI – Fundação Instituto de Pesquisas Contábeis, Atuariais e Financeiras. Foi formalmente criado pela Resolução nº. 1.055, de 07 de outubro de 2.005 do Conselho Federal de Contabilidade – (CFC), para que este, além de dele participar, lhe desse a infra-estrutura de apoio que viabilizasse o atingimento de sua missão.

De acordo com a Resolução CFC nº. 1.055/05, é atribuição do CPC estudar, pesquisar, discutir, elaborar e deliberar sobre o conteúdo e a redação de Pronunciamentos Técnicos, podendo, inclusive, emitir Interpretações, Orientações, Comunicados e Boletins. Os Pronunciamentos Técnicos estabelecem conceitos doutrinários, estrutura técnica e procedimentos a serem aplicados pela comunidade contábil.

Para realizar a convergência brasileira às normas internacionais, o CPC interpreta as normas internacionais divulgadas pelo IASB, adaptando-as ao contexto brasileiro.

Este trabalho só tem a contribuir com as profissões e áreas específicas de conhecimento, como afirma Barbosa (1999, p. 28):

Uma ciência ou tecnologia vão constituindo-se e delimitando-se como tais, no processo histórico de acumulação e transformação do conhecimento, à medida que, simultaneamente, se vão delimitando o seu objeto formal, os métodos e técnicas de análise e descrição desse mesmo objeto e à medida que, igualmente, se vai consolidando a sua metalinguagem. Noutras palavras, com a precisa definição dos seus termos, e somente assim, determinam-se claramente os fatos próprios ao seu universo, seus métodos e técnicas.

O que observamos nesse contexto é que, com a evolução tecnológica e globalização dos negócios, evolui o léxico das áreas de negócios como evolui também a linguagem de domínio desses falantes.

1.2 O CONTEXTO DA CONVERGÊNCIA BRASILEIRA ÀS NORMAS INTERNACIONAIS

Até o final do século XX os países consideravam como autonomia manter suas próprias normas contábeis. Normas contábeis nacionais que diferem entre fronteiras políticas podem ter diferentes sentidos quando as empresas buscam dinheiro. Dependendo de quem será o financiador, a análise das informações podem não trazer resultados satisfatórios. Os mercados mundiais de capital começaram a globalizar há mais de trinta anos, e agora estão tão globalizados que apenas um conjunto único de normas de contabilidade internacional pode servir àqueles que usam as demonstrações financeiras para investimento, crédito e outras decisões.

Por mais de uma década as normas contábeis brasileiras foram alvo de discussões, ora nos organismos de regulação, ora nos encontros de cientistas e pesquisadores da área. Em todos os momentos das discussões, era fato unânime a necessidade de se atualizar o contexto legal da contabilidade.

Com a efetivação da União Europeia, criou-se no Brasil também grupos de trabalho, agora de forma oficial, com o intuito de apresentar propostas concretas de alterações da Lei das

Sociedades por Ações (Lei 6.404/76).

Outra situação de discórdia, era com relação à forma de se fazer as alterações. A dúvida pairava inclusive na terminologia a ser utilizada: harmonização, padronização ou convergência.

No contexto da Contabilidade, Niyama (2005 pg. 39) escreve que:

... harmonização é um processo que busca preservar as particularidades inerentes a cada país, mas que permita reconciliar os sistemas contábeis com outros países de modo a melhorar a troca de informações a serem interpretadas e compreendidas, enquanto padronização é um processo de uniformização de critérios, não admitindo flexibilização.

Enquanto a padronização busca a uniformização das normas e a harmonização busca a aproximação das normas, a convergência preocupa-se em avaliar e caminhar para um mesmo caminho, uma equivalência terminológica. Nesse contexto, tal adequação, ao considerar as características locais, faz com que os países adotem alguns procedimentos permitidos pelas normas internacionais em detrimento de outros.

Portanto, harmonização contábil é um processo pelo qual vários países, de comum acordo, realizam mudanças nos seus sistemas e normas contábeis, tornando-os compatíveis, respeitando as peculiaridades e características de cada região. Esse processo parte da identificação das linhas gerais no marco conceitual e na teoria geral da contabilidade desses países que fundamentam suas normas contábeis. Essa foi a primeira fase do processo de convergência, vindo na sequência então a convergência total das normas ao padrão internacional.

No Brasil, as primeiras alterações foram feitas com relação a obrigatoriedade da publicação da Demonstração do Fluxo de Caixa (DFC). Em abril de 1999, o Instituto dos Auditores Independentes do Brasil (IBRACON), editou a Norma e Procedimentos de Contabilidade (NPC) nº 20, que regulamentou a Demonstração do Fluxo de Caixa no âmbito de sua competência. A introdução dessa demonstração foi feita em substituição à Demonstração das Origens e Aplicações de Recursos (DOAR), esta exigida no Art.176 da Lei 6.404/76. Contudo, esta norma não tinha força de lei, por isso, apenas as companhias abertas estavam obrigadas a publicar esta demonstração. A efetiva introdução, extensiva a todas as empresas somente passou a valer a partir da edição da Lei Federal nº 11.638/2007, a chamada Lei da Convergência Internacional.

A Norma Internacional em que se inspirou e a que se refere o Pronunciamento Técnico - CPC nº 03 - é o IAS 7 - Demonstração dos Fluxos de Caixa, que baseou no *Financial Accounting Standard - FAS 95: Statement of Cash Flows* (Demonstração de Fluxo de Caixa). Este foi o documento que definiu a estrutura da DFC.

A tradução do *IAS 7*, transformou-se em minuta do Pronunciamento Técnico CPC 03/08 – Demonstração de Fluxos de Caixa - colocada em discussão em audiência pública, pelo Comitê de Pronunciamentos Contábeis (CPC), em 2008.

O Enunciado Técnico do CPC 03/08 prevê que:

As informações dos fluxos de caixa de uma entidade são úteis para proporcionar aos usuários das demonstrações contábeis uma base para avaliar a capacidade de a entidade gerar caixa e equivalentes de caixa, bem como suas necessidades de liquidez.

Mesmo sendo uma tentativa de melhorar o contexto contábil existente, essa transição ao modelo internacional não foi de pronto aceito pelos estudiosos da área, como afirmam Santos e Lustosa (1999 apud MARTINS, p. 302);

... o Balanço e a Demonstração do Resultado, se elaborados à luz do custo histórico puro e na ausência de inflação, são a distribuição lógica e racional ao longo do tempo do Fluxo de Caixa da empresa. [...] De outra forma, poder-se-ia afirmar: todos os elementos do Balanço e da Demonstração de Resultado, sem exceção, passam, em algum momento, pelo caixa. [...] o modelo do FASB, ao não atentar para os aspectos financeiros que envolvem as transações a prazo, distorce o poder informativo da DFC.

Para minimizar a pressão, a CVM (Comissão de Valores Mobiliários - 2008), defendeu que fossem feitos acréscimos que abarcassem aspectos específicos e exclusivos para ajustar os seus termos à realidade brasileira, e que não afetaram o núcleo do que preceitua a Norma Internacional *IAS 7*, - que deu origem ao CPC 03/08- , com os seguintes ajustes: foi acrescentada a expressão “e juros sobre o capital próprio” nos itens que fazem referência a dividendos; incluída a reconciliação entre o lucro líquido e o fluxo de caixa líquido das atividades operacionais independentemente de a entidade usar o método direto ou indireto, dos diferimentos, provisões e de outros ajustes ao lucro líquido.

O que observamos é que ao mesmo tempo que determinados organismos reguladores apresentam um modelo “traduzido”, também fazem ajustes que não constam dos documentos originais, como é o caso desse acréscimo sugerido pela CVM.

Para comprovar alguns desses fatos, optamos em analisar dois textos que tratam da convergência da contabilidade às normas internacionais que orientam a elaboração da Demonstração do Fluxo de Caixa (DFC), demonstração esta que passou a ser obrigatória no Brasil a partir da publicação da Lei 11.638 de 2007, que teve sua estrutura definida pela norma internacional *IAS 7* e no Brasil, pelo CPC 03 (em português brasileiro), comparando com a NIC

7, que definiu a estrutura da DFC para Portugal, portanto, texto em Português Europeu.

2.DISSCUSSÃO TEÓRICA

2.1 OS ESTUDOS TERMINOLÓGICOS DE ESPECIALIDADES

O ponto alto dos estudos da terminologia contemporânea pode ser concebido a partir da publicação dos trabalhos do engenheiro austríaco Eugen Wüster (1898-1977), que apresentava os fundamentos do que viria a constituir num campo de investigações cada vez mais dinâmico na linguística contemporânea denominada de Terminologia, como especialidade da lexicologia e da lexicografia, como afirma Barros.

A afirmação da Terminologia como disciplina científica que estuda os termos de uma área de especialidade se dá, mais uma vez, pela contribuição de especialistas de outras matérias, como Eugen Wüster (1898-1977), engenheiro austríaco que, nos anos de 1930, estabeleceu as bases da chamada Escola de Viena e mais tarde elaborou a sua Teoria Geral da Terminologia (TGT). (BARROS, 2004 pg. 32)

A partir dessa definição da TGT por Wüster, abre-se então um campo de estudo do termo, gerando um olhar mais direcionado às especialidades.

A terminologia é uma disciplina científica que estuda os pressupostos, métodos e representações das chamadas línguas de especialidade. De outra forma, é também o conjunto sistematizado de termos de uma determinada área ou profissão, por exemplo, o conjunto de termos da Medicina, do Direito, da Economia ou da Contabilidade.

A Terminologia tem como um de seus objetivos a sistematização de dicionários ou glossários de termos de profissões e de áreas de conhecimento científico. Esse trabalho tem evoluído muito nos últimos anos, com a criação de grupos de pesquisa em diversas universidades brasileiras voltados para este fim.

A partir dos estudos lexicais, é possível criar dicionários cada vez mais abrangentes e também mais específicos, pois o lexicógrafo pode ter em mente confeccionar dicionário que abranja uma língua de um país como também uma linguagem de uma especialidade profissional ou de uma área da ciência, com os estudos terminográficos do tipo glossários de termos técnicos e científicos ou mesmo de termos especializados em domínios literários, estéticos e culturais mais amplos.

Com a evolução das profissões provocada pela globalização dos mercados, evolui também o léxico específico de cada área profissional. O mesmo acontece na ciência e na tecnologia, com o aumento das informações e a facilidade de circulação nos meios científicos e culturais.

De um lado, com a necessidade criada pela própria dinâmica do conhecimento especializado, abre cada vez mais o campo de atuação da lexicografia. De outro, exige-se que pesquisadores demonstrem interesse em adentrar-se com mais profundidade nas pesquisas nessa área.

2.2 PRINCÍPIOS DA TERMINOLOGIA

É importante destacar neste trabalho alguns princípios que regem os estudos Terminológicos e Lexicológicos.

Ao debruçar em pesquisas para elaboração de dicionários, o pesquisador terá que se preocupar em analisar, primeiramente, qual o contexto em que se insere a linguagem a ser decodificada. Também não há como pensar em Terminologia apenas na elaboração de dicionários e glossários, mas o passo anterior ao dicionário será o ponto forte que garantirá a eficiência e a eficácia do produto final. Este passo inicial é a escolha dos *corpora* que servirão de base para a análise. Então, estudar o léxico de uma especialidade exige primeiramente a sua identificação, a forma como este é visto e como é entendido. Esta identificação passa inclusive por questões geográficas, por exemplo, como o Português Brasileiro e o Português Europeu. Aparentemente são duas línguas irmãs, contudo, na formação do léxico da contabilidade, podemos identificar divergências terminológicas que podem gerar dúvidas, se esses termos são equivalentes entre si.

Para Krieger e Finatto (2004; p. 76) ...” termo é uma entidade complexa, cujo reconhecimento consiste numa das mais difíceis tarefas do trabalho terminológico”. Por isso, a grande dificuldade que se encontra na análise terminológica de especialidades, visto que o ponto principal da terminologia é a coleção e classificação do termo.

A Terminologia é ferramenta auxiliar na constituição do termo como mecanismo de comunicação da área. A Terminologia como ciência, é a responsável pelo processo de formação e aplicação desse conhecimento especializado.

Na conceituação do termo, Barros escreve que ...” é, portanto, uma unidade lexical com um conteúdo específico dentro de um domínio específico. É também chamado de unidade terminológica”. (BARROS, 2004,p. 40). Nesta afirmação, Barros (*op. cit*) além de conceituar o termo, também já traz a sua finalidade, que é um conteúdo específico de determinada área de conhecimento ou especialidade.

Também é papel inerente aos estudos terminológicos o questionamento sobre a equivalência dos termos, principalmente quando se estuda terminologia bilíngue. Mesmo que a pesquisa seja efetuada em língua portuguesa, existem diferenças substanciais quando se compara o Português Brasileiro com o Português Europeu.

Para a execução desses estudos, a equivalência deve estabelecer as relações semânticas, morfológicas, gráficas e de estrutura entre as línguas, para que, com isso se chegue ao objetivo

buscado. Em ambas as línguas estudadas, o termo equivalente deve ser contextualizado, para que os usuários da pesquisa consigam entender, considerando o mesmo contexto de análise.

Termo equivalente ou equivalência é aquele que, na língua de chegada, exibe uma identidade completa de sentidos e de uso com o termo da língua de partida, no interior de um mesmo domínio de aplicação. Já a correspondência ou termo correspondente, conforme ensina Dubuc, (1985, p.55), ocorre quando “o termo da língua A recobre apenas parcialmente o campo de significação do termo da língua B ou vice-versa, ou ainda, um dos termos pode situar-se em um nível de língua diferente de seu homólogo da outra língua”. Uma questão muito discutida em Terminologia bilíngue é o problema da falta de isomorfismo entre os termos das diferentes línguas em uma área de especialidade e vários são os motivos atribuídos a esse fenômeno. Já é assunto pacificado entre estudiosos que, na pesquisa terminológica bilíngue, a existência de equivalentes totais é muito rara, ocorrendo normalmente a correspondência entre eles. Conhecendo esta realidade, algumas soluções indicadas, como ensina Barros (2004), são o estabelecimento de um empréstimo para a língua de chegada; utilização do termo mais genérico ou mais específico da língua de chegada, fazendo o registro dessa diferença; a criação de um neologismo; a descrição do conteúdo conceptual do termo, ou ainda a indicação da ausência de equivalentes ou correspondentes.

2.3 ROTEIRO DA ANÁLISE COMPARATIVA DOS *CORPORA*

Para a realização da análise terminológica é necessário que retomemos alguns conceitos básicos.

O contexto da análise é definir se há harmonização ou convergência. Segundo Ferreira (2002, pg. 336):

Harmonização: ação ou efeito de harmonizar. Harmonizar: pôr em harmonia; tornar harmônico; conciliar. Harmonia: disposição bem ordenada entre as partes de um todo; proporção; ordem; simetria; acordo; conformidade;

Para Bueno (sd, pg. 164):

Convergência é o ato ou efeito de convergir; um estado ou propriedade de convergente; direção comum para o mesmo ponto. Tendência para um resultado comum.

No processo de internacionalização da Contabilidade, Weffort (2005, pg. 84), define que convergência;

... compreende todos os esforços despendidos pelos países, visando direcionar-se aos padrões globais de contabilidade, ou seja, diminuir as divergências contábeis e facilitar a comunicação dos relatórios financeiros, permitindo a comparabilidade e a compreensibilidade das informações.

Então, considerando estes conceitos, é preciso deixar claro que, quando a contabilidade busca a convergência terminológica, a normatização brasileira deverá criar toda uma terminologia equivalente, enquanto que na harmonização, poderia ocorrer uma proximidade semântica, onde os termos se equivalem semanticamente.

Na composição dos *corpora* definidos para este estudo, foram segregados quarenta e cinco (45) termos em cada texto que foram comparados no mesmo contexto. Este contexto diz respeito a normatização para elaboração da Demonstração de Fluxo de Caixa.

A metodologia utilizada foi baseada na leitura de ambos os textos, comparando o contexto de aplicação da norma contábil, ao mesmo tempo em que foram escolhidos os candidatos a termos a serem analisados, considerando o conhecimento técnico-contábil deste pesquisador, que também é contador e professor da área. O critério utilizado para a escolha foi a classificação semântica e sua relação de equivalência terminológica. A Semântica é o estudo do significado. Incide sobre a relação entre significantes, tais como palavras, frases, sinais e símbolos, e o que eles representam.

Utilizamos o formato de quadro composto de quatro colunas. Na coluna 01 consta a ordem em que foram selecionados os termos, seguindo a sequência dos textos; a coluna 02 apresenta os termos na língua portuguesa do Brasil (PB); na coluna 03, os termos estão grafados em português Europeu (PE) e finalmente, na coluna 04, apresentamos a análise dos termos, considerando os termos no PE em relação ao PB.

A análise foi direcionada especificamente aos termos que se enquadraram na como não equivalentes, uma vez que, no contexto técnico contábil, esses termos podem trazer problemas no momento da elaboração da demonstração do fluxo de caixa da empresa, provocando dúvida na sua interpretação.

Tendo em vista que em algumas situações aparecem mais de um termo ou um termo composto, optamos em grifar aqueles que estão sendo comparados.

Após o quadro, apresentamos nossas conclusões em relação as análises efetuadas.

A seguir, está disposto o quadro 01 com a devida análise.

Seq	Português Brasileiro	Português Europeu	Classificação
01	Entidade	Empresa	Equivalente
02	Demonstrações contábeis	Demonstrações financeiras	Equivalente
03	Avaliar	Determinar	Não equivalente
04	Gerar caixa	Gerar dinheiro	Equivalente
05	Requerer	Exigir	Equivalente
06	Caixa e equivalentes de caixa	Dinheiro e seus equivalentes	Equivalente
07	Incremento	Aumento	Equivalente
08	Reduzir os efeitos	Eliminar os efeitos	Equivalente
09	Averiguar a exatidão	Verificar o rigor	Equivalente
10	Aplicações financeiras	Investimentos a curto prazo	Equivalente
11	Entradas	Influxos	Equivalente
12	Saídas	Exfluxos	Equivalente
13	Capital de terceiros da entidade	Empréstimos obtidos pela empresa	Não equivalente
14	Mantidos	Detidos	Equivalente
15	Instrumentos patrimoniais	Capital próprio	Equivalente
16	Ações preferenciais resgatáveis	Ações preferenciais adquiridas	Equivalente
17	Apresentar	Relatar	Equivalente
18	Desembolso	Reembolso	Equivalente
19	Projeção	Previsão	Não equivalente
20	Venda de mercadorias	Venda de bens	Equivalente
21	Fornecedores de mercadorias	Fornecedores de bens	Equivalente
22	Prêmios e sinistros	Prêmios e reclamações	Equivalente
23	Lucro líquido ou prejuízo	Resultados líquido	Equivalente
24	Lucros e fluxos de caixa	Rendimento e fluxos de caixa	Equivalente
25	Emissão de debêntures	Emissão de certificados de dívida	Equivalente
26	Notas promissórias	Livranças	Não equivalente
27	Amortizações de empréstimos	Reembolsos de caixa	Equivalente
28	Redução do passivo	Redução de uma dívida	Equivalente
29	Arrendamento mercantil	Locação financeira	Não equivalente
30	Estoques	Inventários	Equivalente
31	Recursos mantidos	Fundos detidos	Equivalente
32	Aluguéis cobrados	Rendas cobradas	Equivalente
33	Controlada no exterior	Subsidiária estrangeira	Equivalente
34	Convertidos	Transpostos	Equivalente
35	Taxa de câmbio vigente	Taxa real	Equivalente
36	Conciliar	Reconciliar	Não equivalente
37	Montante total	Quantia total	Equivalente
38	Despesa	Gasto	Equivalente
39	Outros negócios	Outras unidades	Equivalente
40	Arrendamento financeiro	Locação financeira	Equivalente
41	Instrumentos patrimoniais	Emissão de capital	Equivalente
42	Instrumentos patrimoniais	Dívida de capital	Equivalente
43	Produtos bancários	Acordos bancários	Equivalente
44	Controladora	Empresa mãe	Equivalente
45	Linhas de crédito	Facilidades de empréstimos	Equivalente

Quadro 01 - Relação dos termos para análise Português brasileiro - Português Europeu

Fonte: Termos extraídos dos textos CPC 03 (Brasil) e NIC 7 (Portugal)

2.4 ANÁLISE TERMINOLÓGICA

No português brasileiro, o termo <avaliar> está sendo colocado com o mesmo sentido de <determinar>. Do ponto de vista técnico-contábil, os dois termos não são equivalentes. Segundo Bueno (sd, pg. 86), <avaliar> significa estimar; aquilatar; aferir; apreciar. Já o termo <determinar> significa delimitar; fixar; indicar com precisão; definir; resolver. Diante dessas definições, observamos que os termos não se equivalem, o que leva a concluir que, no momento da definição da demonstração do fluxo de caixa, o profissional terá dificuldade de entendimento.

O outro termo selecionado é <capital de terceiros> no PB e <empréstimos obtidos> no PE. Contabilmente, o conceito de capital de terceiros está relacionado com os recursos originários de pessoas externas à sociedade que são utilizados para a aquisição de ativos para a entidade, por exemplo, fornecedores de matéria prima ou de mercadorias, enquanto que

<empréstimos obtidos> diz respeito ao fornecimento de recursos financeiros (dinheiro) para a empresa utilizar a seu critério. Geralmente a empresa usa esses recursos para quitar outros compromissos assumidos. Teoricamente, Santos *et al* (2003, pg. 73), conceituam capital de terceiros como sendo “o montante das obrigações da empresa”. Concluimos então que não há equivalência terminológica neste caso. O termo <previsão> no PE está confrontado com <projeção>. Neste caso, observamos no dicionário as definições para os dois termos: Segundo Bueno (sd, pg. 528), “previsão é o ato de prever; prevenção; cálculo antecipado”. Na mesma linha, projeção, segundo Bueno (sd, pg. 531), “é o ato de projetar; arremesso; cálculo da evolução de algo”. Observamos que os dois termos não servem para o mesmo contexto.

Interessante observar a análise dos termos <nota promissória> em comparação com <livranças>. Estes dois termos nada têm de coerentes, senão vejamos: Segundo Colli & Fontana (1988, pg. 283), nota promissória no Brasil:

É um título financeiro, que caracteriza operação exclusivamente de crédito, de emissão do devedor em favor do credor e que constitui uma promessa de pagamento de determinada importância, no vencimento fixado.

No contexto Europeu, como descrito na INFOPÉDIA, (2013),

As livranças constituem uma forma de titulação de créditos ao dispor dos agentes económicos. A principal diferença entre uma letra e uma livrança é que, enquanto a primeira sustenta uma ordem de pagamento do credor (sacador) ao devedor (sacado), a segunda traduz uma promessa de pagamento do devedor ao credor.

Observamos que, muito embora os dois termos possuam características especiais de cada país, ainda assim, não é possível considerá-los equivalentes, que pode causar dificuldades na interpretação.

No léxico português brasileiro, temos também o termo <arrendamento mercantil> em contraponto ao termo locação financeira no léxico português europeu. O termo mercantil, segundo Bueno (sd, pg. 426) está relacionado a mercadorias; mercado. Isto quer dizer que arrendamento mercantil diz respeito ao aluguel de mercadoria, enquanto que o termo europeu <locação financeira> está relacionado a empréstimo de dinheiro (financeiro). Há uma grande diferença a ser considerada no contexto profissional e normativo da Contabilidade quando se fala em empréstimo financeiro e aluguel de mercadorias. Portanto, os termos não são equivalentes.

Finalmente, os termos <conciliar e reconciliar> que no contexto das normas estão postos como equivalentes. Para Bueno (sd, pg. 153), <conciliar> significa harmonizar; pôr de acordo; congraçar. Para o mesmo autor (*op cit.* pg. 558), reconciliar é restabelecer relações; restituir. Vemos que ambos os termos possuem sentidos diferentes entre si nas duas línguas estudadas.

3. CONCLUSÕES

Este estudo não teve a pretensão de esgotar o assunto apresentado, mas sim, levantar uma discussão sobre alguns conceitos terminológicos que se apresentam a partir de uma nova realidade lexical de uma profissão regulamentada. A atividade profissional de contabilidade tem um impacto na sociedade que pode distorcer um resultado de uma demonstração da realidade empresarial e, considerando que a legislação promoveu essa nova estrutura lexical, é importante que mais pesquisas sejam desenvolvidas visando clarear os impasses criados pelo legislador.

Neste opúsculo, discutimos apenas alguns termos que são primordiais na definição dos critérios para elaboração da DFC e, sem a pretensão de esgotar o assunto, pudemos observar que não há uma equivalência terminológica que garante a totalidade da convergência. Com isso, concluímos que é de suma importância a elaboração de glossários terminológicos para uniformizar a convergência do léxico contábil brasileiro para as normas internacionais, facilitando o trabalho do profissional contábil.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria Aparecida. Perspectivas e tarefas dos trabalhos terminológicos: ensino da metalinguagem técnico-científica. In: **Revista Brasileira de Linguística**. v. 9. n.1. São Paulo: Plêiade, 1999. p. 28.
- BARROS, Lidia Almeida. **Curso básico de Terminologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- BARTHES, Roland, Elementos de Semiologia. In: **La semiologia** (Buenos Aires, Tiempo Contemporâneo). São Paulo, Cultrix-Editora da USP. 1971
- BRASIL, Lei Federal 6.404 de 15 de Dezembro de 1976.
- BRASIL. Lei Federal 11.638 de 28 de Dezembro de 2007.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, s.d
- CABRÉ, Maria Tereza. **La Terminología: Representación y Comunicación**: Barcelona, Institut Universitari de Linguística Aplicada. Universitat Pompeu Fabra: 1999.
- COLLI, José Alexandre e FONTANA, Marino, **Contabilidade Bancária**. Editora Atlas, São Paulo, 1983.
- DUBUC, R. **Manuel pratique de terminologie**. 2ªed. Québec: Linguatex, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

KRIEGER, Maria da Graça e FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à Terminologia: Teoria e Prática**. São Paulo: Contexto, 2004.

INFOPÉDIA [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consulta 2013-10-31]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$livranca](http://www.infopedia.pt/$livranca)>

IUDÍDIBUS. Sérgio, MARION. José Carlos, PEREIRA. Elias. **Dicionário de termos de contabilidade**. Breves definições, conceitos e palavras chaves de Contabilidade e áreas correlatas. Inclui diversos termos em Inglês relacionados à Contabilidade. Ed. Atlas. São Paulo. 1999.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org). **Retóricas de ontem e de hoje**. 2 ed. São Paulo: Humanitas Editora, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de, **Curso de Linguística Geral**, São Paulo, Cultrix-Editora da USP, 1972

NIYAMA. Jorge Katsumi. **Contabilidade Internacional**. São Paulo : Atlas. 2005.

SANTOS, Ariovaldo dos; LUSTOSA, Paulo Roberto. Demonstração dos fluxos de caixa: uma reflexão sobre a objetividade (ou falta de) do fluxo de caixa. , **Informativo Dinâmico IOB**, in: Temática contábil. Bol n. 24, São Paulo: IOB, 1999. p. 1-11.

SANTOS. José Luiz dos. SCHMIDT. Paulo. GOMES. José Mário Matsumura. FERNANDES. Luciane Alves. **Introdução à Contabilidade**. Ed. Atlas: São Paulo. 2003.

WEFFORT, Elionor Farah Jreige. **O Brasil e a harmonização contábil internacional: influências dos sistemas jurídico e educacional, da cultura e do mercado**. São Paulo: Atlas, 2005.

A VIOLÊNCIA NA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORÂNEA

ELISANDRA LORENZONI LEIRIA
UNISC

INTRODUÇÃO

Cada época, cultura ou espaço da América Latina exerce influência sobre os sentidos atribuídos aos conflitos e na maneira como são enfocados. No Peru, vários estudos vêm se desenvolvendo sobre as importantes transformações nos significados políticos e sociais produzidas pela violência, sobretudo, sobre as memórias em disputa. Nesse contexto, a literatura peruana contemporânea problematiza, em seu considerável corpus de textos, a profunda crise sociocultural vivenciada no país. Mais do que representar os conflitos, a experiência literária pode permitir a reflexão sobre significados negados pelo discurso oficial, assim como desestabilizar certos padrões de pensamento entorpecidos pelo silêncio e pelo esquecimento instituídos na sociedade.

Em situações conflituosas como a do Peru, constituída por múltiplas vozes e caracterizada, muitas vezes, por visões nebulosas sobre o ocorrido, o estabelecimento pelo governo ou por outra entidade de uma versão oficial da história que rejeita outras visões, faz surgir desacordos sobre as memórias. A socióloga Elizabeth Jelin (2012) sustenta que as memórias são objeto de disputa e salienta que as relações de poder estabelecidas pela hegemonia estão sempre presentes nesses conflitos. “Se trata de una lucha por “mi verdad”, con promotores/as y emprendedores/as, con intentos de monopolización y de apropiación” (JELIN, 2012, p. 25). Dessa forma, a pesquisadora considera de extrema importância que o sujeito seja colocado no núcleo das discussões, como agente de transformação simbólica capaz de incorporar novas interpretações ao que passou.

Ao discutir sobre o ambiente de terror no Peru, a ficção, enquanto experiência estética pode proporcionar a discussão sobre a violência soterrada na cultura peruana e constituir-se numa possibilidade de quebrar verdades unilaterais e abrir fissuras nos sentidos impostos pelos

discursos hegemônicos, permitindo observar o drama coletivo por meio de histórias pessoais. Nessa perspectiva, propomos pensar sobre a narrativa da violência a partir da memória dos personagens no romance peruano *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto, como uma possibilidade de observar como se constituem os indivíduos a partir do sofrimento causado pelo panorama de corrupção e violação dos direitos humanos durante o regime fujimorista. Para alcançar o objetivo proposto, apresenta-se, primeiramente, um breve panorama sobre o cenário histórico de violência peruana e suas relações com a literatura. Logo após, reflete-se sobre os sentidos desvelados pelos personagens, cujas vidas foram interrompidas pela violência e pelo terror, ao se constituírem a partir de suas memórias e da memória do outro.

O CONFLITO, A MEMÓRIA E A NARRATIVA

Na contemporaneidade, as expressões vinculadas à violência, geralmente, ressaltam pontos de vista periféricos e marginais, privilegiando a experiência subjetiva das personagens. Em regiões afetadas por sangrentos conflitos internos, essas narrativas podem representar o desejo de compreender o ocorrido ao reelaborarem discursos autoritários que, geralmente, soterram discursos periféricos. O “narrar sobre si”, observando o sentir do sujeito contemporâneo para a violência que o cerca ou que faz parte de seu passado recente pode fazer refletir sobre a reconstrução da memória e, por consequência, sobre seus desdobramentos de silêncio e esquecimento.

Nessa perspectiva, a literatura peruana contemporânea, fortemente marcada pela temática da violência, busca desvelar sentidos e representar a guerra interna que desencadeou no país uma profunda crise sociocultural. Assim como em outros países latino-americanos, o Peru experimentou uma série de experiências traumáticas que levaram ao agravamento de problemas seculares e geraram uma série de transformações na consciência, na imaginação e nas condutas individuais e coletivas dos peruanos. De todas essas experiências, a mais dramática foi o conflito armado entre Sendero Luminoso e as Forças Militares (1980-1992).

Ao pesquisar o desenvolvimento da esquerda peruana desde o século XIX até a constituição do Sendero Luminoso, Robert J. Alexandre (2007) define o movimento revolucionário como produto de lutas internas da extrema esquerda e das profundas desigualdades da sociedade peruana. Conforme o teórico, desde sua origem, o Peru sofre com as diferenças sociais, políticas e econômicas entre a população hispânica da costa e os indígenas da serra. Grande parte da população, principalmente das províncias da serra, não se sente beneficiada, muito menos, representada pelo governo. Durante os anos de 1960, a explosão migratória rural leva às cidades um grande número de jovens que, ao ingressarem na universidade, constituem o

fundamento das transformações sociais e políticas.

Nesse contexto, o professor universitário Abimel Guzmán funda, em 1970, na cidade serrana de Ayacucho, o Partido Comunista do Peru, Sendero Luminoso, composto, inicialmente, por uma rede de estudantes e professores que estavam decididos, pela luta armada, a destruir as instituições do Estado peruano e substituí-las pela chamada ditadura do proletariado. Inicialmente, os senderistas ganham o apoio dos indígenas camponeses que acreditavam ser uma alternativa oporem-se ao Estado corrupto e arrogante. Entretanto, a imposição do comunismo radical que desprezava as tradições andinas e os métodos brutais utilizados para controlar a população colocou os camponeses e as organizações sociais entre “fogos cruzados” com a indiscriminada repressão militar:

De un lado, los enfervorizados senderistas, dispuestos a “batir el campo” de los supuestos rasgos de la semi-feudalidad que caracterizaría al país y del capitalismo burocrático que la sustentaría, atacaron y destruyeron la organizaciones y sus bienes comunales; bloquearon el acceso de los camponeses al mercado y los sometieron compulsivamente a trabajos colectivos. A su vez, ejecutaron pública y cruelmente a quienes resistían tales apremios [...] De otro lado, el repliegue de la policía y el ingreso militar en Ayacucho y en las zonas colindantes, se acompañó de una represión que costó la vida de varios miles de personas, pero redujo las posibilidades de la acción subversiva en Ayacucho y en la sierra central”. (COTLER, 1997, p. 93-94).

Contrariamente às expectativas do Sendero, a destruição de bens públicos e privados e as mortes de autoridades, funcionários públicos, camponeses, populares e sacerdotes por meio de sanguinários atos terroristas, acarretaram uma grande rejeição ao movimento, abrindo espaço a uma demanda em favor da restauração da autoridade governamental, a qualquer preço (CLOTER, 1997). Desse modo, a violência produz mudanças significativas nos sentidos políticos e sociais no Peru, fato que ajuda a entender o momento atual. Segundo Jo-Marie Burt (2011), a ameaça do Sendero Luminoso gera um estado de insegurança e um profundo medo na sociedade, o que foi aproveitado pelo Estado, especialmente durante o fujimorismo, como instrumento para justificar as atrocidades cometidas pelo governo, como por exemplo, o massacre de Barrios Altos ou o desaparecimento dos estudantes de La Cantuta. Para se defender no julgamento contra a violação dos direitos humanos, Fujimori argumenta dizendo que fez o necessário para recuperar a estabilidade econômica e política do país e que as mortes representavam um dano colateral de toda guerra.

Sobre o regime autoritário instituído durante os anos de 1990, Coletta Youngers (2003, p. 254-255) considera importante destacar que o sistema judicial foi abarrotado de juízes militares “sem rosto” que condenaram um alto número de pessoas acusadas de terrorismo e se

estima que durante o período de 1992 a 2000, aproximadamente 22.000 peruanos inocentes foram detidos. A violência política dirigida contra corpos individuais, com o fim de calar e castigar, também apresenta um objetivo social. Torna-se possível, então, considerar que a violência empreendida por diversos atores armados tratava de silenciar a sociedade civil para eliminar qualquer esforço organizado de oposição aos projetos autoritários que intencionavam impor. A violência, portanto, é direcionada não somente às vítimas imediatas, mas é transmitida ao corpo social mais amplo como mensagem de que não se tolera a oposição.

Por dez anos, Fujimori consegue superar a oposição e as alegações de abusos até sua segunda reeleição em 2000, momento em que surgem protestos contra o vínculo entre o governo e o narcotráfico e aparecem os “vladivideos”. Esses vídeos mostram Vladimiro Montesinos, chefe do SIN e mentor de Fujimori, entregando dinheiro para políticos e executivos da imprensa, entre outros (Youngers, 373- 374). Quando o presidente Fujimori foge do país, torna-se necessário entender o passado recente repleto de obscuridades e conflitos.

Em relação às sequelas subjetivas deixadas pela violência, os pesquisadores defendem o surgimento da tendência a esquecer ou a ter dificuldade de racionalizar os fatos dolorosos do passado recente. O que está em jogo são as memórias em disputa, memórias sobre o que passou e por que ocorreu, sobre quem são os responsáveis e o que fazer para que jamais voltem a ocorrer as violações dos direitos humanos e o autoritarismo. Nesse sentido, estudos sobre os acontecimentos violentos da “Guerra sucia” encontram na literatura e na cultura, de um modo geral, uma possibilidade de compreender melhor o ocorrido e de trazer à tona discursos que diferem dos sentidos comuns e das ideologias hegemônicas, ao dar voz às vítimas do conflito, ocultadas pela elite.

A narrativa da violência, então, pode permitir o aparecimento de significados negados por documentos oficiais e desestabilizar padrões de pensamento estagnados e entorpecidos pelo senso comum da discussão pública pautado pelo silêncio e pelo esquecimento. Segundo a historiadora Cecilia Méndez (2000), faltam reflexões sobre o passado recente, sobre o que aconteceu no país durante os anos de conflito armado interno: “Existe una tendencia a olvidar. [...] lo cierto es que hay una cierta amnesia sobre el pasado reciente – aquél marcado por casi una década y media de guerra interna- se constata no sólo entre los historiadores sino, en general, en la población” (MÉNDEZ, 2000, p. 231). Conforme a autora, o não querer saber sobre as atrocidades cometidas durante a guerra suja parece permear a memória coletiva de vários setores da sociedade peruana.

Víctor Vich, investigador do Instituto de Estudos Peruanos, sustenta que o Peru contemporâneo recusa a se assumir como uma sociedade pós-violência política, isto é, como uma sociedade que precisa se reinventar depois do que vivenciou. Exemplifica essa questão afirmando que:

No se está tratando de reformular lo existente, de reconstruir la sociedad a partir de una forma de organización que distribuya mejor, que articule más a la ciudadanía, a los diferentes sectores sociales, sino se sigue manteniendo una estructura tutelar de arriba a abajo a pesar de la violencia que vivimos. (VICH, 2009, p. 114).

Para o crítico, os saberes sobre a realidade peruana não são questionados de maneira suficiente e as memórias que prevalecem no coletivo são construídas a partir de documentos oficiais que estabelecem discursos de memória e verdade estabelecidos pelas classes dominantes. “No saber”, “no escuchar” são ditos que revelam o impacto da violência política na maneira que a nação peruana foi historicamente construída e imaginada. Assim, afirmações como “no supimos, no quisimos saber” assumem lugares comuns na sociedade civil, inclusive nas ações do próprio Estado que atribuiu o problema da violência política aos militares peruanos.

Frente à realidade de esquecimentos e silêncios a cultura pode oferecer imagens que podem ajudar a interpretar e estabelecer sentido ao passado de uma sociedade que ainda precisa compreender melhor o ocorrido (Vich, 2009). Assim, o teórico considera que, pelo simbólico e pelo poder de sedução da arte, é possível contar novamente os fatos de uma maneira não linear, proporcionando um conjunto de representações que ativam diferentes interpretações e despertam a reflexão sobre dimensões negadas ou esquecidas dos conflitos violentos vividos no Peru.

Contudo, o pesquisador alerta para a questão de que muitas representações da violência e simbolizações do trauma repetem sua herança colonialista oligárquica. Essas narrativas, geralmente, reproduzem passivamente um conjunto de discursos conservadores, legitimam e fazem eco a um saber cultural inconsciente que “Sendero Luminoso es una organización casi religiosa compuesta exclusivamente por fanáticos y resentidos” (VICH, 2009, p. 11). Esse argumento tem poder persuasivo que estigmatiza e torna senso comum a violência patológica, desconsiderando sua relação com o domínio social. Por essa razão, Vich chama a atenção para o desafio de enfrentar as representações da guerra interna que parecem guiadas pelo desejo de negar determinadas “verdades”, com o imperativo de reconciliação a qualquer preço, inclusive ao preço da verdade.

Portanto, é preciso remover um conjunto de sedimentadas representações sobre a violência política que circulam nos últimos anos e desvelar mecanismos retóricos que assumem o discurso oficial aceito por amplos setores da sociedade peruana. Diante da cegueira histórica, o pesquisador opta por repensar este momento da história do Peru, regressa ao passado e busca o irrepresentado com o objetivo de devolver sua abertura ao presente. (VICH, 2009)

Na mesma linha de pensamento, Luis Nieto Degregori (2007) sustenta que, nos momentos mais perversos do conflito interno, alguns escritores são afetados pelo fenômeno de cegueira

coletiva. A narrativa simplesmente emudece diante da crise que sufocava a sociedade peruana. Desse modo, os primeiros textos que deram conta da guerra interna na literatura datam de 1986, por mérito, quase exclusivo, de escritores andinos que sentiam a necessidade de publicar sobre a violência política. Talvez pelo motivo de estarem culturalmente mais próximos das vítimas do conflito. Sensibilizados com a tragédia que cada vez ganhava maior proporção “dieron cuenta del drama que estaban viviendo las poblaciones serranas de indios y mestizos que quedaron atrapadas entre dos fuegos, el desatado por los grupos subversivos y el de las fuerzas armadas” (DEGREGORI, 2007, p.61).

Acerca da expressão de distintas correntes literárias no universo cultural peruano, Degregori (2007) destaca que as diferenças entre narrativa andina e crioula não são de caráter geográfico, como muitos postulam, mas sociocultural. A narrativa andina, desde seu surgimento, é condenada a situação de subalternidade por seu insistente interesse por temas rurais e pelas pequenas cidades da serra, ou seja, por tentar representar as vozes periféricas da realidade peruana. Na perspectiva do pesquisador, somente nos anos de 1990 os escritores passam a adotar o termo narrativa andina para se referir a sua produção literária como diferente da narrativa crioula. Os autores dessa vertente realizam um esforço para oferecer uma imagem ampla do Peru, fazendo referência a distintos setores sociais e abordando temas que caracterizam as manifestações culturais pertencentes ao imaginário andino, à revalorização da tradição e à violência política.

A partir dos anos de 1990, os autores criollos, até então mais interessados em temas urbanos, começam a escrever sobre a guerra e suas consequências. De acordo com Vich (2009), no final do século XIX e início do XX, ocorre o surgimento significativo de textos nos quais a representação da violência política é o tema central. Reforçando essa ideia, Mark Cox afirma que nos anos 2000 já era possível ter acesso a um corpus sobre a temática da violência de mais “de 100 cuentos y 30 novelas publicados por 60 escritores”. No ano de 2003, o número havia aumentado significativamente, com “192 cuentos y 46 novelas publicados por 104 escritores, y eso no incluye varias obras inéditas” (COX, 2004, p.67-68).

Destacamos algumas obras dentro do corpus de escritores andinos e criollos que refletem sobre a violência social e política no Peru e como os sujeitos lidam com seus conflitos e traumas nesse contexto. Cabe salientar que os textos mencionados não seguem uma ordem pré-estabelecida, pois nesse momento, interessa a representação da realidade violenta e de seus enfrentamentos. Em *Adiós Ayacucho* (1986), Julio Ortega resgata do esquecimento os mortos na guerra suja peruana, ressaltando a luta do povo andino para impedir que o Estado seja indiferente aos genocídios cometidos pelos militares. Luis Nieto Degregori se inclina pelo conto de cunho social e desenvolve histórias em torno do fenômeno subversivo no Peru. Publicou em 1990, uma coleção de seus textos, sob o título *Con los ojos para siempre abiertos*, e sua obra

mais recente *Señores de estos reinos* (1995), concedeu-lhe a aceitação da crítica, principalmente pelo premiado conto María Nieves.

Óscar Colchado constrói no romance *Rosa Cuchillo* (1997) uma vigorosa imagem dos anos de luta armada, vinculada com conteúdos míticos pertencentes ao universo do imaginário andino. Em *Las mellizas de Huaguil*, de Zeín Zorrilla são representados os dramas gerados pela transformação das sociedades andinas devido ao processo de migração urbana. Personagens desgarrados, pertencentes a um determinado universo cultural do país, mas com sua identificação cultural que faz parte a outro, são representados em *Los rios profundos*, de Arguedas. Ambientado no princípio da década de 1960, *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez, destaca os obstáculos que dificultam a ascensão dos setores populares emergentes ao se enfrentarem não só com as barreiras impostas pelas classes elevadas, mas também com seu próprio condicionamento social.

Dentro desse marco de reflexão, não se pode deixar de destacar o surgimento do romance histórico desenvolvido por autores como Luis Enrique Thord, com seus relatos *Sol de soles* (1998), *Fieta Jarque*, com *Yo me perdono* (1998), Francisco Carrilo, com *Diario del Inca Garcilaso* (1996) e Óscar Colchado, com *¡Viva Luiz Pardo!* (1996), obra em que apresenta um personagem que se mantém intacto pela memória coletiva dos povos, apesar de ser quase esquecido pela história oficial. Esses escritores tentam construir uma imagem do passado por meio da ficção literária.

Entre os romances sobre a violência política relacionados ao Sendero Luminoso - considerados famosos por serem premiados no exterior -, está *Abril rojo* (2006), de Santiago Rafael Roncagliolo Lohmann. A narrativa de desenvolve em um período posterior aos enfrentamentos internos, o que possibilita refletir sobre suas sequelas e sobre as pautas do mundo andino. Também é distinguida com prêmios a obra de Alonso Cueto, que alcança o reconhecimento da crítica com seus livros *Deseo de noche* (1995), *Amores de invierno* (1994), *El vuelo de la ceniza* (1995) e *Cinco para las nueve y otros cuentos* (1996). A experiência do autor com a realidade peruana sob o regime Fujimori-Montesinos aumentou seu interesse por temas relacionados a esse contexto. A partir daí, escreve as novelas *Grandes miradas* (2003) e *La hora azul* (2005), que lhe rendeu o prêmio Herralde de Novela e o prêmio da Casa Editorial da República China, por melhor novela escrita em espanhol no biênio 2004-2005.

Cada uma das narrativas, tanto andina como criolla, traz consigo um conjunto de representações que tem a possibilidade de ativar múltiplos sentidos e discussões sobre a inquietude do ser em um contexto em que a violência se apresenta sob diversas faces ou ainda, encontra-se soterrada na cultura e nas instituições do estado. Na concepção de Vich (2009), a violência no Peru não está somente em explosões de pólvora e armas, mas também em imagens e palavras que a convocam e a perpetuam. Dessa forma, a experiência literária pode proporcionar a des-

coberta de facetas da realidade violenta através do olhar do outro, permitindo observar o drama coletivo por meio de histórias pessoais. Segundo Degregori (2007, p.64), “esa mirada valora aspectos de nuestro ser que no habíamos descubierto o a los que tal vez no dábamos importancia”. Portanto, a narrativa peruana sobre a violência, por meio do verossímil e do simbólico, procura abarcar eventos de um mundo real, transformando esse mundo em uma nova forma, buscando resgatá-lo do senso comum, pois “nunca hay que olvidar que el sentido común es a menudo la represión común” (VICH, 2009, p. 11).

Nessa perspectiva, o romance *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto retoma o panorama sombrio de corrupção e violação dos direitos humanos do regime fujimorista, permitindo a visualização de diferentes faces dos conflitos ocorridos nesse período. O autor adapta fatos reais de um passado recente para a ficção e, por meio de uma literatura investigativa, busca algo oculto na obscuridade, persegue o que está além das aparências e tenta desvelar verdades e memórias soterradas num cotidiano de violência e corrupção.

A narrativa centra-se no assassinato de um juiz, ordenado por Montesinos durante o governo de Fujimori. Guido Pazos é assassinado por ser honrado e por não ditar suas sentenças ao gosto do SIN - Serviço de Inteligência. A partir daí, o romance apresenta os planos de Gabriela Celaya para vingar a morte de seu noivo, ainda que para isso seja preciso passar por um processo de degradação.

Inicialmente, Gabriela é uma personagem tranquila, que se prepara para casar e ser feliz. Mas, seu mundo de cristal desmorona ao dar-se conta que Guido, na realidade, foi um homem desamparado em um mundo governado pela corrupção e se converte em uma mulher destrutiva, violenta e sedutora. Movida pela obsessão de investigar e vingar a morte de seu noivo, a personagem empreende um caminho de deterioração moral, imbuindo-se de todas as artimanhas de seus inimigos, revestindo-se com a pele da frieza e dispondo de armas mais letais do que a simples recorrência às leis. A imagem e as reflexões da protagonista em frente ao espelho marcam o momento em que vive sua transformação: “Debía regresar a ese cuerpo. Buscar a través de él, en el comienzo de su infancia, el tesoro del mal que siempre había tapiado con sus maneras y razones [...] Se hace la promesa de dar el salto al otro lado (CUETO, 2003, p. 234).

Esse processo de mudança da personagem pode ser entendido como uma espécie de ritual necessário para que possa ir adiante com seu plano de fazer justiça e buscar a verdade. Para atingir seus objetivos, Gabriela renuncia à justiça divina, à justiça institucional e também à justiça dos meios de comunicação e arrisca sua vida em encontros com personagens corruptos e figuras do poder, aos quais se entrega na “suprema libertad de la repugnancia” (CUETO, 2003, p. 183). Nessa busca desenfreada da protagonista, vai se desvelando as obscuras relações de conivência entre o governo e a mídia, assim como a submissão do poder judicial e militar aos mandos de Fujimori e Montesinos. Essa situação é expressa em várias passagens da narrativa

como se pode perceber nas palavras do chefe do Serviço de Inteligência Nacional do Peru: “[...] tenemos ojos y oídos en todas partes (CUETO, 2003, p. 118).

A figura de Gabriela também pode ser entendida como a representação da tensão entre os fatos ocorridos e as permanentes reivindicações e demandas da consciência que, sustentadas pelo exemplo de vida de Guido, podem provocar a reflexão das gerações futuras e, como consequência, servir de consciência para o surgimento de uma nova organização, mais transparente e democrática. Assim, demonstra a personagem quando relata que:

Yo creo que Guido con lo que hizo, con lo que resistió, o sea con ese poquito que aguantó [...], yo creo que ayudó a cambiar las cosas, o sea yo creo que quien sea, quien sea que resiste un poco, en cualquier sitio, o sea el que se niega a aceptar la mugre que alguien le impone, ese tipo es el que ha cambiado o está cambiando algo, o sea es el que nos salva un poco (CUETO, 2003, p. 326).

No diálogo final da protagonista com o pai de Guido, este expressa a opinião de que é preciso “perdonar”, ideia que Gabriela prefere substituir por “entender”. O desejo de saber e a obsessão pela busca da verdade, empreendida pela protagonista, pode ser lida como um acercamento à construção de uma memória ativa, capaz de se sobrepor a processos pré-estabelecidos e buscar a (re)significação do passado. Conforme Ricoeur, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa” (RICOEUR, 2007, p. 71).

Ao abordar sobre memória e conflito, Elizabeth Jelin (2012) sustenta que é necessário elaborar memórias e lembranças no lugar de revivê-las. A pesquisadora considera que a memória precisa ser ativa, e isso implica trabalho. Significa que a memória constrói, tem responsabilidades e pode ser considerada como processo que visa à transformação por possibilitar a (re)interpretação e contextualizar os esquecimentos e silêncios de conflitos. Ao se referir aos trabalhos da memória, Jelin sustenta que “se requiere “trabajar”, elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar (JELIN, 2012, p. 48). É importante salientar que a pesquisadora não considera as memórias apenas como um objeto de trabalho, mas como um processo dinâmico em que seres humanos transformam simbolicamente e elaboram sentidos do passado. O enfoque proposto por Jelin (2012) considera que o caráter das memórias é construído e pode mudar os significados, os silêncios e os esquecimentos presentes na história, tornando possível, dessa forma, estabelecer novas expectativas para o futuro. A socióloga acredita que “el sentido del pasado está en un presente, y en función de un futuro deseado” (JELIN, 2012, p. 46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nem toda a violência provém do uso de armas de fogo. A miséria moral e, sobretudo, a corrupção dos políticos e de seus seguidores também são fatores que podem instituir o terror, pois contaminam a cultura e pretendem manipular as memórias. Durante o governo de Fujimori (1990-2000), a corrupção adquiriu essas conotações, de tal forma que, sob um discurso aparentemente democrático, efetivou o desmantelamento das instituições sociais provocando um estado de desorientação dos sujeitos devido à carência ou ao caráter contraditório das leis. Ocorre, portanto, a decadência da consciência cidadã, pois os corruptores, para se manterem no poder, exigem o silêncio, confiscam as memórias de seus opositores e debilitam os valores coletivos. Nesse sentido, *Grandes miradas* (2003) permite visualizar diferentes faces do período sombrio de violação dos direitos humanos e pode ser lida como um manifesto contra a amnésia política ao ressuscitar as memórias ocultadas dos anos de violência em que Fujimori e Montesinos eram os “amos” do Peru.

O autor adapta fatos reais de um passado recente para a ficção e, por meio de uma estética investigativa, promove o entrecruzamento de vidas de sujeitos que passam pelos mesmos caminhos, mas que olham o conflito de diferentes posições e elaboram memórias extremamente diversas sobre o ocorrido. Interessa, aqui, os destinos e a vulnerabilidade de pessoas comuns (jornalistas, juízes, a noiva do juiz), que não possuem a aspiração de mudar o mundo, mas que precisam sobreviver ao ambiente de corrupção e terror imposto pelo regime fujimorista. É possível ser honrado em um mundo corrupto? Quem escolhe ser honesto e por quê? Como se narram os que decidem não ser? Quais as batalhas de memórias travadas nesse contexto? Esses são alguns dos questionamentos levantados pelo romance.

Nesse estudo, adotou-se uma compreensão Hermenêutica. Desse modo, muitos sentidos podem ser desvelados a partir a obra estudada, pois estão sempre em construção, sendo que não teve-se a pretensão de tirar conclusões definitivas. Portanto, pensamos que uma das possibilidades de leitura de *Grandes miradas* (2003) pode ser a representação estética da busca pelo sujeito da face oculta da realidade peruana e da (re) elaboração de suas memórias, procurando compreender dimensões negadas pelas relações de poder, hierarquias sociais, desigualdade, corrupção, subornos, torturas e todas as demais articulações de dominação impostas pela violência.

A obra observa as relações entre os sujeitos, o que leva a pensar sobre a conduta dos seres e a capacidade que estes apresentam ou não para reinterpretar o passado e atribuir novos sentidos. O autor sugere significados, sem, com isso, pretender apresentar respostas prontas, apenas conduz o leitor à reflexão. Assim, torna-se possível verificar, pelas investigações da

protagonista de *Grandes miradas* (2003), a necessidade humana de compreender o contexto violento e corrupto e buscar nas narrativas da violência vivida, imagens que possam ajudar a interpretar e estabelecer sentido aos conflitos. Refletiu-se, portanto, sobre a confusão moral apresentada pelos personagens ao se confrontarem com a pressão de um ambiente de terror e de corrupção e sobre a necessidade de seguirem e construírem um futuro.

REFERÊNCIAS

BURT, Jo-Marie. **Violencia y autoritarismo en el Perú:** bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori. 2ª ed. Lima. IEP; Asociación SER, Equipo Peruano de Antropología Forense, EPAF, 2011.

COTLER, Julio. El sendero luminoso de la destrucción. **Revista Nueva sociedad**, n. 150, julio- agosto, p. 90-97, 1997. Disponível em: http://www.nuso.org/upload/articulos/2613_1.pdf. Acesso em: 13/05/2013.

COX, Mark R. Perspectivas hacia una definición de la narrativa andina peruana contemporánea. **Ciberayllu**, 29 set. 2002. Disponível em: HTTP://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/MRC_Perspectiva.html Acesso em: 09/02/2013.

CUETO, Alonso. **Grandes Miradas**. Lima: Ediciones Peisa, 2003.

_____. **La hora Azul**. Barcelona: Anagrama, 2005.

DEGREGORI, Iván C. Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la comisión de La verdad y reconciliación. In: BELAY, Raynald, BRACAMONTE, Jorge, DEGREGORI, Iván C., VACHER, J. Jean. **Memorias en conflicto:** aspectos de la violencia política contemporánea. Lima: IEP, 2004.

DEGREGORI, Luiz Nieto. Entre el fuego y la calandria. **Revista Crônicas Urbanas**, n.13, 2007. Disponível em: http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/5_FuegoCalandria.pdf Acesso em: 28/02/2013.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2013.

MÉNDEZ, G. Cecilia. La tentación del olvido: guerra, nacionalismo e historia en el Perú. **Diálogos en historia**, n.2, p. 231-248, Grupo de estudios e investigaciones Clío. Lima 2000. Disponível em: www.cholonautas.edu.pe. Acesso em: 09/02/2013.

VICH, Víctor. Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto. In: UBILLUZ, Juan Carlos, HIBBETT, Alexandra, VICH, Víctor. **Contra el sueño de los justos:** La literatura



peruana ante la violencia política. Lima: IEP, 2009.

VICH, Víctor. Una violencia de novela. **Revista Quehacer**. Janeiro, 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/51324038/VICTOR-VICH-Una-violencia-de-novela-entrevista>. Acesso em: 28/02/2013

YOUNGERS, Coletta. **Violencia política y sociedad civil en el Perú**, historia de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

O OLHAR DO RETORNO RESENHA SOBRE O ROMANCE *TEMPO DE MIGRAR PARA O NORTE* DE TAYEB SALIH

ELIZABETH SUARIQUE GUTIÉRREZ
FURG

*Assim, Mustafa Said se tornou, apesar de mim,
uma parte de meu mundo, uma ideia de minha cabeça,
um fantasma que recusa a seguir seu caminho.*

Nesse primeiro instante o neto de Hajj Ahmad reage com todo seu corpo ao calor da família. É o momento do reencontro com sua história, o retorno ao mundo no qual nada mudou. No entanto, uma presença altera essa primeira olhada de seu lar, um forasteiro mora entre eles, Mustafa Said, cuja história vai modificar a sua relação com o mundo de raízes e objetivos certos, até implicar a sua sobrevivência. Ele, o personagem narrador, será o depositário e ao mesmo tempo a vítima do confronto de Mustafa Said com a vida do migrante.

O romance *Tempo de Migrar para o norte* traz consigo o deslocamento inevitável das geografias; além da migração do pensamento e dos valores. O fado do personagem que narra é ser testemunha da história de Mustafa Said, mas essa missão provoca nele uma transformação e um próprio olhar para dentro de si mesmo e de sua cultura. Ele vai se descobrir alheio da tradição, pois, outros valores norteiam sua capacidade de juízo.

Esta leitura quer fazer ênfase na transformação que sofre o personagem narrador, uma descida violenta ao não lugar, ao espaço vazio do migrante que não é daqui, nem de lá. O ponto de partida do romance é o retorno dele a sua aldeia, - personagem sem nome, mas com voz-, e seu encontro com Mustafa Said, o forasteiro do povo. No começo, sua relação com Mustafa se dá pela curiosidade que suscita o estranhamento no campo conhecido; no entanto, Mustafa é a armadilha pela qual ele, o personagem narrador, vai confrontar sua experiência europeia de frente a esse lar que já foi transformado em sua simplicidade. Depois de uma série de fatos, ele não terá a vontade de renunciar em favor da conservação da tradição familiar, pelo contrário, o ideal de liberdade, do direito de se emancipar além do gênero ou condição social, de fazer escolha, é a razão que o afasta do mundo antes conhecido.

No princípio, para o narrador, os europeus são semelhantes e não têm conflito com

eles: “são exatamente iguais a nós, nascem e morrem e, na viagem entre o berço e o túmulo, constroem sonhos –alguns se realizam; outros não.” (SALIH, 2004, p 9). Para o narrador a natureza humana supera a diferença, é uma questão culturalmente atingível. Em contraste, a história de Mustafa e seu negócio com as mulheres fazem dele o avesso da harmonia com o ocidente, o interessante do romance é que em Mustafa se encaixa também o sudanês exemplar pelo seu destaque no campo intelectual e político. Mustafa representa as duas faces da moeda, um estado de compreensão que supera a dualidade do personagem de Stevenson em *Dr Jekyll and Mr Hyde*, pois em Mustafa dificilmente pode-se pensar em duas personalidades, mas em uma vitalidade com alicerces em um tipo de cidadão do caminho entre o norte e o sul, surge como signo de uma identidade conflitiva, mas não dicotômica.

Esta complexidade contrasta com o personagem narrador, ele, à semelhança de Mustafa, é um migrante do norte que retorna, no entanto, com a ideia de se sentir próximo a sua terra. No começo, a harmonia se expressa quase como um anseio infantil “meu coração esta otimista. A força, quero tomar da vida o que me é de direito, quero dar com generosidade, quero que o amor transborde do meu coração” (SALIH, 2004, p 11). Assim, o estado de coisas para ele é simples e sem conflito.

Aos olhos do narrador, Mustafa representa a diferença. Há surpresa do narrador ao comprovar como esse homem de baixo perfil, tem a capacidade de intervir com sabedoria na cotidianidade da aldeia - de sua aldeia, à qual Mustafa não pertence-. O Mustafa vira mistério, e demanda uma explicação. O Mustafa concede o segredo de sua vida e, deste modo, depois da conversa numa noite quente de julho, o pensamento do narrador muda por um momento, embora ele mesmo não logre definir muito por que. Ao sair da casa de Mustafa ele reflete: “Minha mente serenou e os pensamentos negros, provocados por Mustafa Said, evaporaram-se. A aldeia não mais parecia estar suspensa entre o céu e a terra, estava firme no solo, com suas casas.” (SALIH, 2004, p.48). A segurança dele está nessa paisagem estável, embora seu olhar sobre o povo seja diferente. A aldeia é contemplada agora na penumbra do alvo, mas silenciada pela história ouvida.

Mustafa mostrou para ele um mundo sem raízes, sem ligação e segurança, sem terra nem passado. Para se proteger o narrador procura a presença da sua família e do seu avô. O narrador evita o deslocamento, ele persiste “Será que sou também uma mentira? mas eu sou daqui; será que isso não bastaria” (SALIH, 2004, p.48). Apesar de seus esforços, o véu foi rasgado e aparece a confissão: “Eu também convivi entre eles, porém superficialmente, sem amá-los, nem odiá-los” (SALIH, 2004, p.48). Ele reconhece em si mesmo a sensação do migrante. A mudança na visão de mundo daquele que mora fora da aldeia é uma imagem arquetípica, comum noutras tradições, o motivo da viagem transforma o olhar, aquele que regressa sente-se estrangeiro na sua própria terra. Essa identificação com Mustafa retorna como sensação incômoda, é assim

que opera no pensamento do narrador cada vez que a presença de Mustafa aparece no relato dos outros. “aquela sensação de novo, de como as coisas mais normais podem de repente parecer irreais aos olhos da gente” (SALIH, 2004, p. 50). O mundo deixa de ser simples, o mundo entra em conflito. Deste modo, surge um exercício de interpretação por parte do narrador ao ver-se através dos olhos do outro; no entanto, esse outro faz parte de si mesmo, de sua aldeia, é uma dupla volta do nu, aquela diferença sempre ficou dentro dele, o estrangeiro e o migrante. Aquele que vai e volta, infelizmente, é uma mentira revelada.

Por outro lado, Mustafa é um devorador da linguagem, usa-a para ingressar no mundo inglês e matar ao império em suas mulheres que não podem resistir a ele. O jovem gênio, adiantado na língua inglesa, aquela criatura exótica, singularmente brilhante, dominador da língua, e o responsável por provocar em suas mulheres o limite da paixão. As cenas de suicídio e morte das mulheres podem ser lidas como símbolo a partir da concepção de erotismo do Georges Bataille,

En la vida humana, al contrario, la violencia sexual abre una herida. Pocas veces esa herida vuelve a cerrarse por sí misma; y es menester cerrarla. Incluso sin una atención constante, fundamentada por la angustia, no puede permanecer cerrada. La angustia elemental vinculada al desorden de la sexualidad es significativa de la muerte. La violencia de ese desorden, cuando el ser que la experimenta tiene conocimiento de la muerte, vuelve a abrir en él el abismo que la muerte le reveló. La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento; y, de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. La angustia mortal no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es más profunda. (BATAILLE, p.78)

Isto é, o Eros e o Thanathos representados em cada amante que procura a morte mesma no ato sexual, pois o prazer é irresistível e ultrapassa o limite da racionalidade. É um ato deliberado de violência que exerce esse intruso do mundo incivilizado sobre a ordem do pensamento racional de ocidente. Assim, a lição que dá o selvagem de oriente a ocidente e a incapacidade do mundo inglês que não pode com a força e vitalidade do exótico colonizado.

A imagem de assassino como signo no romance tem também um conteúdo político: O narrador tem as duas imagens, a primeira do assassino e o outro de brilhante representante do mundo sudanês que atinge o *modus vivendi* do império. Orgulho do povo, embora traidor? De acordo com as ideias expostas em *cultura e imperialismo*, de Edward Said, a ideia da viagem para dentro tem relação com aqueles nativos da periferia que atingem o centro e daí mudam

as relações. Além disso, as relações no interior da nação independente perduram agora com uma burocracia que herda a mesma injustiça social, nesse sentido, mudam os nomes, mas as posições de poder não.

Os trechos citados são apenas indícios para o fato determinante que desencadeia o conflito da tradição, é o olhar do migrante, trata-se da solicitude de casamento da viúva do Mustafa Said. O narrador herda a história de Mustafa como depositário de seu passado transmitido numa noite quente de julho, além disso, tem de carregar com o seu futuro: a mulher e os meninos. Apaixonado pela mulher, ele não consegue aceitar a subordinação da mulher na aldeia, a posição dos homens, seu amigo Mahjub dá voz ao problema:

O mundo não mudou tanto quanto você pensa. É verdade que muita coisa mudou: Bombas-d'água em vez de rodas, arados de ferro substituíram os de madeira, começamos a mandar nossas filhas para as escolas; rádios, automóveis. Aprendemos a tomar uísque e cerveja no lugar de aguardente e do vinho de painço. No entanto, outras coisas continuam iguais. (SALIH, 2004, p. 93)

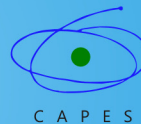
Finalmente, o casamento e seu violento desenlace vão além da metáfora. O subordinado reage de acordo com a força com que bateram nele, embora tenha de morrer nesse confronto. Ele, o narrador, finalmente fica também no limite, pois experimenta a crise identitária, mas com o confronto da vida de Said no seu cômodo, ali, ele consegue julgar com a mesma atitude do juiz, pois em lugar de ordenar sua morte o castiga com a vida e o esquecimento, ele se arrepende de botar fogo, o fogo da purificação, e o deixa no olvido, fica tudo ali, fechado. Ele faz escolha pela vida num ritual de purificação nas águas do Nilo. À procura de uma libertação do espírito

Estava flutuando sobre suas águas, mas não era parte delas. Pensei que se morresse naquele momento teria morrido da mesma forma que nasci: sem minha vontade. Durante toda a minha vida, nunca escolhi, nem decidi. Estou decidindo agora. Eu escolho a vida. (SALIH, 2004, p. 151)

O desenlace oferece uma alternativa: embora a experiência fosse dolorosa e o desarraigo permaneça como uma ferida já mais fechada, o instinto vital, o afeto, essa trivial fragilidade do ser humano é o motivo para viver, a vida é um dever além do sentido que ela pode ter.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

REFERENCIAS

BATAILLE, Georges, **el erotismo**. Versión digital, Scan Spartakku — Revisión: TiagOff.

SAID, Edward, **cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SALIH, Tayeb, **Tempo de migrar para o norte**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

O INCONSCIENTE SURREALISTA LATINO-AMERICANO E TRADUÇÃO COMENTADA DE ALGUNS POEMAS DE JUAN CUNHA E E.A.WESTPHALEN

ELYS REGINA ZILS
UFSC/CAPES

Este artigo apresenta ideias expostas na minha comunicação no II Encontro Sul Letras com base no meu projeto de mestrado. Tratarei aqui especificamente da minha proposta descrita em meu projeto de mestrado, iniciado poucos meses antes do evento, portanto, apresento considerações iniciais mas nenhuma conclusão. Minha proposta é realizar uma tradução comentada de alguns poemas do uruguaio Juan Cunha e do peruano Emilio Westphalen, sendo que o comum entre esses poemas é fazerem parte da tendência surrealista. O interesse no surrealismo dá-se por sua produção lírica nascida do automatismo psíquico, onde as ideias se associam livremente criando uma justaposição de imagens de linguagem onírica. Pretendo ver como se “traduz” esse surrealismo francês em solo latino-americano. Acredito que existam especificidades que o situa em seu lugar.

Para chegar na tradução comentada dos poemas selecionados, irei analisar sua poética surrealista (imagens, temas, peculiaridades e formas), auxiliando na tarefa de investigação de suas singularidades. Pois, a dificuldade de traduzir poesia está no seu valor único, está na forma, na qualidade estética e no conteúdo. Tentarei captar toda a complexidade do texto, influências e contexto histórico-cultural para mergulhar no seu mundo e conseguir translada-lo para a nossa língua.

Pode-se dizer que a história do surrealismo começa em 1919 com a criação da revista *Littérature* (Literatura) por um grupo de jovens franceses que começava a usar o termo “surrealismo”. Na direção da revista encontramos Aragon, Breton e Soupault. Empregavam o termo surrealismo para designar algumas das atividades e experiências que desenvolviam sobre a escrita/literatura ligadas ao movimento Dadá. Mas essa relação com o Dadá está repleta de divergências e em 1922, *Littérature* abandona o movimento, volvendo-se cada vez mais surrealista.

A revista *Littérature* desaparece e poucos meses depois aparece o Manifesto Surrealista de Breton. Nasce então a revista *La Révolution Surréaliste* (A Revolução Surrealista) afirmando-o

como um novo movimento. Este projeto tem como tema de partida esse movimento. O nome surrealismo, cunhado por André Breton, tem como inspiração o estado de fantasia supernaturalista de Guillaume Apollinaire, trazendo a ideia de distanciamento da realidade comum afirmado no primeiro manifesto surrealista escrito por Breton em 1924, data oficial do nascimento do movimento surrealista.

Cabe lembrar aqui que “o surrealismo nunca foi e nunca teve a pretensão de se erigir enquanto uma filosofia, uma ciência, uma ideologia, um grupo ou uma corrente estética” (PONGE, 1991, p. 16). Como afirma Robert Ponge, “na raiz do surrealismo está a presença – pelo menos entre alguns setores da população – da semente da inquietação: uma certa insatisfação, a busca de algo novo, de mudanças” (PONGE, 1991, p. 18). Estamos falando do período pós-guerra, sangrento e de disputas de poder internacionais, onde o surrealismo vem propor a revolta, o não-conformismo e a liberdade integral do homem.

A poética surrealista está baseada no inconsciente como lugar gerador de imagens que se pode utilizar na arte por meio de uma escritura automática, onde a consciência não intervenha. O mundo onírico ganha grande importância, e está diretamente relacionado as obras de Sigmund Freud. Ele conseguiu provar cientificamente a existência do inconsciente, apenas suspeitado pelos românticos. Segundo Freud, o homem é regido pela lei do prazer, mas a civilização impõe a lei da realidade ao seu consciente, reprimindo seus desejos que se alojam no inconsciente. E Freud ensinou a conhecer o inconsciente com técnicas hipnóticas, análises dos sonhos e a livre associação de ideias.

Os surrealistas propõem uma produção lírica nascida do automatismo psíquico, onde as ideias se associam livremente, espontaneamente, sem censura moral ou estética, escrevendo ou falando sem atenção, como brotam da alma do autor essas ideias. Desse conceito parte meu projeto, pois nesse momento, surgem interrogações. Como o surrealismo aspirava traduzir o inconsciente nos textos? E, isso é possível? Quais técnicas ou processos utilizados? Qual é o resultado estético (imagens, sintaxe, forma dos textos)?

O surrealismo literário possui algumas características que irei explorar - como sua estrutura acumulativa (parece-se a uma interminável suma de fragmentos); rico em metáforas raras e em arbitrariedades; rompe com a linearidade e cria uma multiperspectiva (de ideias e imagens) – para auxiliar a responder como “traduzir” o inconsciente e o que seria essa surrealidade que propõe o surrealismo aos textos.

Tratando especificamente da América Latina, podemos falar que o surrealismo teve grande repercussão na literatura hispano-americana, com presença marcante em países como México, Argentina, Chile e Peru. Evidências de que o surrealismo tocou nossa América são as produções, a partir de 1926, de Enrique Molina, Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Octavio Paz, César Moro e E.A. Westphalen, exemplos como esses provam

que o movimento surrealista foi um dos de maior influência no continente.

Porém, temos que ter atenção ao fato de que não se pode explicar apenas como uma simples translação espacial o surrealismo europeu a América Latina. Como afirma Belluzzo:

Os movimentos vanguardistas dos países centrais e dos países periféricos, sujeitos ao mesmo processo histórico, são estruturalmente diferentes[...] O cosmopolitismo dos grandes centros urbanos onde as tradições se entrecruzam, o tributo que a renovação artística (europeia) paga às outras culturas, a fermentação de movimentos de vanguarda voltados à América Latina em solo europeu dão algumas evidências da diversidade cultural e do encontro de culturas subjacentes à modernidade (BELLUZZO, 1990, p.18).

Assim sendo, mesmo que foram muitos os contatos, o surrealismo ganha diferentes tons ao brotar em solo americano. Em meu projeto proponho investigar mais profundamente como se “traduz” o surrealismo, de origem francesa, em solo latino-americano. Quais são as singularidades desse movimento nesse novo continente? Quais as imagens criadas pelo inconsciente surrealista latino-americano?

Segundo Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, o material dos sonhos é retirado da realidade e da vida intelectual do indivíduo. Ainda:

Quaisquer que sejam os estranhos resultados que atinjam, eles nunca podem de fato libertar-se do mundo real [...]. Todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho — ao menos isso podemos considerar como fato indiscutível. (Freud, p. 22)

Mesmo que seja difícil entender essa ligação entre sonho e realidade eles não fogem da realidade individual de cada um. Ainda que foram muitos os contatos com os franceses, o surrealismo ganha diferentes tons ao brotar em solo americano.

Mais que explorar o sonho, temos aqui a vontade de buscar outra dimensão do real com uma linguagem poética. Belluzzo acrescenta que: “As vanguardas artísticas dos anos 20 e 30, na América Latina, exercitadas em possibilidades abertas pelas vanguardas europeias, condensam aspirações ditas românticas e novos processos de atuação de linguagem” (BELLUZZO, 1990, p16).

Também levanto a pergunta do porquê que o surrealismo não vingou no Brasil. Aqui esse movimento chegou de maneira tênue e com poucos representantes. E, mesmo os poucos artistas que absorveram a estética não são costumeiramente citados como surrealistas, por quê?

O surrealismo parece ter significado mais que apenas um novo movimento artístico, seria uma oposição ao discurso oficial, o inconsciente a favor da liberdade. Qual foi a repercussão

que teve o surrealismo na América Latina? Quais fatores intervieram na sua adesão ou rejeição? Houve polêmicas? Proponho investigar qual seria a especificidade do surrealismo na América Latina e que elementos expressivos o caracterizam. Será que podemos estabelecer peculiaridades regionais?

Abordando especificamente o Perú, segundo Belluzo, “el vanguardismo peruano de los años 20 fue exclusivamente poético” (BELLUZO, 1990, p 46). Porém, mesmo breve e com poucos expoentes, essa vanguarda teve grande qualidade literária. O surrealismo desponta no Peru graças a duas personalidades, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. Eles se conhecem em 1934, quando César Moro volta de Paris depois de viver oito anos lá em contato com surrealistas. Em maio de 1935, os dois organizam a Primeira Exposição Surrealista Latinoamericana, na Academia Alcedo de Lima. Em 1939, lançam a revista *El uso de la palabra*, de único número; em 1947, iniciam a publicação da revista *Las moradas*, com sete números.

Nesse cenário, foco precisamente em dois poetas, Emilio Westphalen e Juan Cunha, que irão acrescentar mais informações, mas também iniciar a segunda parte desse trabalho, oferecendo material para a tradução.

O poeta Emilio Adolfo Westphalen Milano nasceu em 15 de julho de 1911 em Lima e falece em 2001. Com apenas 22 anos, em 1933, publica seu primeiro livro *Las insulas extrañas*. Depois, em 1935 publica *Abolición de la muerte* que, juntamente com o primeiro livro, é responsável pelo prestígio que ganhou como poeta. Esses dois livros compartilham, como afirma Ina Salazar no prólogo de *Simulacro de sortilégios*, “con el surrealismo una fé en la palabra como fuerza libertadora” (SALAZAR, 2009, p16). Esses dois livros contêm poemas com características surrealistas bem visíveis que irei explorar.

Sua forte simpatia pelo surrealismo não refletiu em uma adesão ao movimento, porém percebesse uma afinidade por toda sua obra poética. Cabe aqui indagarmos que sentido surrealista inspira Westphalen em seu universo poético.

No livro *Las insulas* a acumulação de frases desconexas e o jogo sonoro são características marcantes. Seu experimento está fundado na desarticulação sintática. Segundo Chrystian Zegarra (2005, p 82) o futurismo também foi um movimento relevante para Westphalen porque nos poemas do livro *Las insulas* pode-se perceber uma dinâmica entre a rapidez e a lentidão, que opera como marco compositivo estrutural. Aqui podemos ver Westphal como questionador dessa velocidade imposta pela sociedade moderna. Citando a Octavio Paz vemos com mais clareza esse sentimento de que falamos:

La sociedad moderna, con su culto al trabajo, a la producción e al consumo, ha hecho del tiempo una cárcel: la poesía rompe esa cárcel. La poesía es una disipación. Así nos revela que el tiempo lineal de la modernidad, el tiempo del progreso sin fin y del

trabajo sin fin, es un tiempo irreal. Lo real, dice la poesía es la paradoja del instante: ese momento en que caben todos los tiempos y que dura más que un parpadeo (PAZ, 1963, p 164).

O poeta Juan Cunha nasceu em 03 de outubro de 1910 em Sauce de Llescas, uma pequena cidade a 35 quilômetros de Montevidéu. Aos 18 anos, Juan partiu para Montevidéu e em 1929, publica seu primeiro livro inteiro chamado *El pájaro que vino de la noche* com dinheiro que seu pai mandava.

Juan Cunha não foi um homem merecidamente reconhecido em vida e foi esquecido por longo tempo depois de morto. Como ele mesmo editava artesanalmente seus livros para presentear seus amigos, muitas obras se estancaram aí mesmo. Assim, faltam publicações e os anos que ficou sem publicar são responsáveis pelo seu esquecimento. Morre em 07 de outubro de 1985.

Desses poetas interessa pesquisar a poética surrealista de suas obras. Pretendo analisar os elementos estéticos que caracterizam estes poetas em relação ao surrealismo, como temas, processos peculiares, formas, etc. Ver qual o resultado estético dessa influência surrealista e como intervêm na tarefa de tradução.

Dentre os vários gêneros, a tradução de poesia parece ser o mais controverso. Um poema é mais do que a forma em si, mais que o conteúdo desvinculado da forma, é o modo como se diz o que é dito. Assim, não é possível isolar os significados expressos no poema, pois está fundamentalmente ligado ao modo que é expresso. Os significados vêm acompanhados de um tratamento de nível fônico, rítmico e sintático. O valor único de um poema está na forma, na qualidade estética e no conteúdo. Por esse fato, é que a tradução de poesia é tão controverso e difícil. Como afirma Berman essa intraduzibilidade é reflexo do valor do poema:

Que a poesia é “intraduzível” significa duas coisas: que ela não *pode* ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o “som” e o “sentido”, e que ela não o *deve* ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um “verdadeiro” poema (BERMAN, 2007, p 40).

A dificuldade está em manter um equilíbrio entre a forma e conteúdo. Como diz Haroldo de Campos, no artigo “Da tradução como criação e como crítica”:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela

suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 1992, p. 43).

Podemos entender a tradução como um transpor de significados de um signo lingüístico por um outro signo (JAKOBSON, 2003, p. 64), assim é necessário que este texto original seja devidamente compreendido e analisado para compreender suas peculiaridades e conseguir o resultado pretendido. Na parte inicial do projeto proponho exatamente isso, a desvendar os poemas da proposta. Pois, segundo Levý, a poesia exige “closer attention to imagery and more sensitive treatment of individual words” (2001, p 190).

Instigarei aqui uma discussão sobre a tradução que englobe as três dimensões do texto: “pele, corpo, alma” (BERMAN, 2007, p 71). Onde iremos salientar a estética desses poemas surrealistas e ver como a mesma intervêm na tarefa de traduzir. Queremos propor uma tradução ética, poética e pensante segundo Berman.

Nos diferentes poemas selecionados encontraremos várias questões. Será necessária atenção especial ao estilo e ritmo, características importantes nesses poemas. Como por exemplo, no poema *Andando el tiempo* do Westphalen onde o ritmo do poema esta intrinsecamente ligado ao significado. Segundo Levý:

Amongst the rhythmic properties of verse it is tempo that is particularly closely associated with meaning. A feeling for the tempo of a translated poem is more important than many other details. A fluent, rapid rhythm can turn a philosophical poem into a quite superficial commentary, and a political propaganda poem can lose its punch if it is written in a dull, long-drawn-out metre. (2001, p 228)

O que quero é propor é uma reflexão sobre a tradução, “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p 19).

Tentarei captar toda a complexidade do texto, influencias e contexto histórico-cultural para mergulhar no seu mundo e conseguir translada-lo para a nossa língua. A tradução é um modo de enriquecimento das culturas. Além de contribuir para a divulgação da obra desses dois poetas pouco conhecidos no Brasil e que não possuem até então nenhuma obra poética traduzida e publicada no Brasil.

Com essa pesquisa espera-se decifrar as características do surrealismo hispano-americano provando que esse movimento teve características próprias em nosso continente. Além disso, apresentar a obra poética dos poetas uruguaio Juan Cunha e o peruano Emilio Adolfo Westphalen, fato que ajudará a ver como se deu o movimento surrealista em seus respectivos países.

Para concluir, proponho uma tradução comentada dos poemas selecionados desses dois

poetas. As vantagens estão no enriquecimento de se introduzir uma nova obra na nossa cultura, tornando mais rico seu universo linguístico e alargando horizontes com a introdução de novos estilos, outras expressões, ou seja, um outro modo de olhar.

REFERÊNCIAS

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org). **Modernidade:** vanguardas artísticas na América Latina. Fundação Memorial da América Latina, São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo.** Tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRAVO, Luis. Emilio Adolfo Westphalen: la ciega vislumbre del poema. **Revista de cultura** # 17 - fortaleza, São Paulo - outubro de 2001. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag17bravo.htm>> Acesso em: 02 de maio de 2013

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica” (1963). In: **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. 4a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação.** 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LEVÝ, J. **The art of translation.** Org. Zuzana Jettmarová. Trad. Patrick Corness. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2011.

PAZ, Octavio. Emilio Adolfo Westphalen: iluminación y subversión. In/**mediaciones.** Barcelona: Seix Barral, 1979. p. 163-68.

PONGE, Robert (org). **O Surrealismo.** Porto Alegre: Ed da Universidade/UFRGS, 1991.

ZEGARRA, Chrystian. **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen:** distancia crítica frente a la velocidad en la modernidad literaria. Mester, Department of Spanish and Portuguese (UCLA), UC Los Angeles, 2005. Disponível em: < <http://escholarship.org/uc/item/479926f0>> Acesso em: 01 de maio de 2013

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. **Simulacro de sortilégios,** Antologia poética. Signos, primeira edição, Madrid, 2009.

CHARQUE E CACAU. UM ESTUDO SÓCIO REGIONAL DO CORONELISMO NO SUL E NORDESTE DO BRASIL

FERNANDA ALLIATTI MASUTTI
UCS

O projeto de pesquisa, em fase de estruturação, é um estudo comparativo sobre a construção ficcional do coronel em espaços geográficos distintos, com base nas obras *Xarqueada* (1937), de Pedro Wayne e *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, ambientadas, respectivamente, no sul e nordeste do Brasil.

As obras literárias são instrumentos que permitem desvendar processos históricos. Através delas é possível traçar panoramas de época e, muitas vezes, construir uma “nova história”, uma nova visão, um novo ponto de vista sobre os acontecimentos. Sabe-se que ao contrário da História, à Literatura é permitido criar e manifestar emoções, sem ser necessário o estatuto de verdade, ou seja, estar vinculado a personagens ou fatos reais. Essa liberdade artística não impede que o texto literário apresente um contexto histórico, pois mesmo que o autor não escreva sobre sua época, ele pode resgatá-la através da pesquisa historiográfica.

Outro fator que diferencia o texto literário do historiográfico é sua forma de apresentação. A narrativa historiográfica apresenta-se como um texto repleto de citações e notas de rodapé validando as pesquisas do historiador através do diálogo com seus pares. Há também, a exclusão da personalidade do historiador, já que ele evita tomar partido e manifestar emoções. Além disso, a História preocupa-se em descrever fatos reais, efetuando o recorte do seu objeto de análise ao estipular um determinado tempo e um determinado território a ser estudado. Para o historiador, narrar é explicar e ser o conhecedor prévio do desenrolar e do desfecho do enredo.

Pedro Wayne, na obra *Xarqueada* (1937), trata da vida em uma charqueada no interior do Rio Grande do Sul, possibilitando a observação dos conflitos dessa sociedade e seu processo transitório rumo à industrialização. O título do livro, grafado com X, foi sugestão de Jorge Amado e Oswald de Andrade e Wayne dedica a obra a Érico Veríssimo e Jorge Amado.

Tratando igualmente de um processo transitório, que contrapõem as estruturas do coronelismo e a modernidade, *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, expõem uma sociedade diante de mudanças inevitáveis para seu progresso, que se vê em um processo de adaptação ou refutação das novidades, ou seja, da modernização de costumes até então enraizados, controlados e difundidos pelo sistema desigual e autoritário do coronelismo.

Gabriela, obra lançada com vinte mil exemplares - que se esgotam em quinze dias, recebe cinco prêmios literários, somente no ano de 1959.

Em 1925, o Brasil vendeu no mercado externo mais de 64 mil toneladas de cacau. Nessa época, o coronelismo ainda se fazia presente nas plantações de cacau, e certamente vigorava em outras regiões brasileiras, como no Rio Grande do Sul, nas charqueadas. “Coronel” seria o título concedido pela Guarda Nacional, às pessoas da elite capazes de arregimentar homens para apoiar o governo em caso de revoltas ou guerras, mas com o tempo a palavra passou a designar o chefe político local, homem de posses, geralmente proprietário de terras ou comerciante. Esses “coronéis” ditavam regras, leis e acabavam por influenciar os costumes, as crenças e o modo de agir do povo.

O estudo apresentado por este projeto visa contribuir para as pesquisas na área da história e da literatura, traçando um panorama de época de acordo com as obras de Pedro Wayne e Jorge Amado. Segundo Baccega (1995, p.89) “É só na história que o homem existe e a literatura nada mais é que o discurso da existência humana, das suas várias possibilidades”. Apresentar os discursos do coronelismo e construir ficcionalmente a figura do coronel torna-se inovador ao contrapor espaços geográficos distintos, o sul e o nordeste do Brasil.

Baccega (1995, p. 66), ao tratar do discurso historiográfico, afirma também que:

O que buscamos quando estudamos história, quando procuramos conhecer o passado, é saber como os homens, em culturas diferentes, portanto com outros meios, lutaram por seus valores; buscamos compreender o passado como construtor do nosso presente, o qual já traz em si o futuro; buscamos avaliar, interpretar como ocorreram as transformações do homem no seu relacionamento com o mundo, no processo de construção das sociedades.

A História e a Literatura, cada uma com suas peculiaridades, mantêm uma estreita relação. Essa relação permite traçar um quadro mais rico do contexto social/texto ficcional, como é o caso do nosso foco da pesquisa, o coronelismo em dois espaços sócio geográficos distintos. Nos últimos anos, tem-se entendido a importância da interdisciplinaridade entre as áreas, afinal, apesar de a literatura supor uma consciência estética, é uma disciplina que trata, antes de tudo, da realidade de quem escreve, trata do que poderia ter acontecido.

Ao contrário, a narrativa histórica é composta de seu aparato crítico e pelas notas de rodapé. Conforme afirma Prost (2008, p. 235):

As notas na margem inferior da página são essenciais para a história: elas constituem o sinal tangível da argumentação. A prova só é aceitável se for verificável. A verdade no âmbito da história, conforme já afirmamos, é aquilo que é comprovado; no entanto, só é comprovado aquilo que possa ser verificado. O texto histórico serve-se, em

profusão, de notas porque ele não recorre ao argumento de autoridade. O historiador não solicita, de modo algum, que lhe seja depositada uma confiança incondicional: contenta-se que alguém aceite acompanhá-lo no enredo constituído por ele.

Ao tratar da riqueza do discurso literário para o discurso histórico, Baccega afirma que a literatura é indispensável para a compreensão da realidade, que caracteriza como uma dinâmica complexa e por vezes contraditória:

As questões colocadas no discurso literário são questões do cotidiano, manifestadas nos discursos do cotidiano, e a ele compete, exatamente, elevar essas questões a um patamar superior, fazendo ver ao leitor que o que se apresenta como simples nada mais é que a simplificação às vezes ingênua, às vezes inconsciente, às vezes manipulada complexidade da totalidade. Por isso, ele se caracteriza como o discurso das possibilidades históricas; só ele é capaz de revelar a dinâmica complexa da realidade, através de uma grande variedade de formas que, muitas vezes, se configuram como contraditórias (BACCEGA, 1995, p. 76).

No caso da obra *Gabriela, cravo e canela*, publicada em 1958, Jorge Amado representa a sociedade de Ilhéus na época transitória de 1925, um povo que compreendia o movimento progressista que invadia cada vez mais seus hábitos e ideologias, mas sentia costumes e pensamentos enraizados do até então em vigor, o coronelismo. O discurso literário do autor permite a visualização de um coronel já não mais desbravador ou de poder incontestável, mas uma figura que se depara com novas tradições, costumes e novas forças políticas, que acabam por superá-lo. Para Gualberto (1995, p. 94):

Foi assim que, no curso dos anos 1920, o coronelismo daria sinais claros de esgotamento político. Ligado a uma sociedade pouco complexa, cujo funcionamento era relativamente simples, ele era pouco viável numa sociedade urbana que se modernizava. Os coronéis geriram a sociedade brasileira sem que houvesse normas, através do arbítrio, da violência e dos favores. Foram estas as formas de mediação dos conflitos sociais e de satisfação das demandas pessoais. No momento em que essa degradação tornava-se mais flagrante, novos personagens ganhavam destaque na cena política.

Com o Brasil vivenciando a Revolução de 30, *Gabriela*, ao expor o desejo de mudança e liberdade da população de Ilhéus, não deixa de representar um país sedento por inovação. Jorge Amado, autor participativo na política, constrói cuidadosamente os contextos de suas obras, muitas vezes através do olhar da população menos favorecida, tornando-as um excelente material de pesquisa também para a História.

Na obra *Xarqueada*, publicada em 1937, Pedro Wayne representa as condições de vida nas charqueadas do Rio Grande do Sul. O autor se envolve na Revolução de 30, e justamente no ano da publicação da obra, Getúlio Vargas anuncia a implantação do Estado Novo. *Xarqueada* torna-se o meio de Wayne participar do movimento de sua época e ir contra a ideologia regionalista em voga no momento, que enaltecia o gaúcho bravo. Todo esse contexto de época permite que a figura do coronel seja superada por novas forças políticas, como cita Filho (1978, p. 90) apresentando as causas da mudança de poder, a transição: a Revolução de 1930 que provoca a superação do coronel e a transferência das lideranças política e administrativa para os profissionais liberais; a crise econômica mundial de 1930 que, escreve Otto E. Seligsohn, ‘com seu séquito de desajustamentos econômicos’, fez ruir o café e arrastou o cacau; o cansaço e esgotamento do solo, após mais de um século, de 1820 a 1930, começaram a se fazer sentir em determinadas áreas provocando, como observa José Haroldo Castro Vieira, ‘a estagnação e o declínio da produção de cacau no Brasil tiveram início na década de 1930’; a falta de assistência técnica geral e particularmente na linha de preservação da terra, adubação e fertilização; a ausência de assistência financeira, sobretudo crédito bancário, que permitisse aperfeiçoamento nos métodos de trabalho e na renovação da lavoura; o sistema bancário deficiente e ultrapassado pela expansão mesma da lavoura cacaueira; inflação e flutuação de preços.

Para a linha de pesquisa de “Processos Culturais e Regionalidade”, que prevê o estudo das identidades regionais e suas expressões, analisando a problemática da região e das diversidades regionais, o estudo do coronelismo em diferentes espaços sócio geográficos contribui para a reflexão sobre os feixes de relações estabelecidos no sul e nordeste do Brasil, através da economia do charque e do cacau e, conseqüentemente, permite uma reflexão sobre a formação e desenvolvimento do Brasil.

Os coronéis do sul da Bahia foram, primeiramente, os desbravadores de terras. Homens que resolveram adentrar o Brasil, deixando a segurança do litoral, para conquistar novos lugares. Esses desbravadores se depararam com matas inexploradas, índios que não aceitavam sua presença e as mais diversas privações.

O desbravador, antes que se tornasse de fato o coronel, penetrou e explorou a terra com os próprios braços. Fazia, não mandava fazer ou, quando mandava fazer, também fazia. E poderemos dizer com exatidão que, com o suor do rosto, tomando à Natureza a terra virgem, substitui a selva por uma outra mais amena, precisamente as florestas de cacaueiros (FILHO, 1978, p. 43).

Essa etapa de conquistas e lutas fez surgir homens com grande poder sobre a terra e, conseqüentemente, com grande poder econômico. Através das plantações de cacau, os desbravadores fundaram cidades e vilarejos, acabando por reger também normas morais e de

conduta.

Na conquista inicial do espaço, o desbravador era uma espécie de pioneiro que vivia em equilíbrio com esse espaço ainda tomado por vastas áreas de matas inexploradas. Mas já era um portador da dinâmica histórica, que foi assumida de vez pelo coronel. Esse coronel superava a condição de simples conquistador de terras e assumia a condição de proprietário de terras, definindo como seu o espaço conquistado preestabelecendo o tipo de relações econômicas e sociais que ali iria acontecer. Nesse espaço, o trabalhador se colocava no desconfortável espaço do perigo, pura luta pela vida, pela sobrevivência sob um mando absoluto (SOUSA, 2001, p. 87).

“Coronel” seria o título concedido pela Guarda Nacional, às pessoas da elite capazes de arregimentar homens para apoiar o governo em caso de revoltas ou guerras, mas com o tempo a palavra passou a designar o chefe político local, homem de posses, geralmente proprietário de terras ou comerciante. Esses “coronéis” ditavam regras, leis e acabavam por influenciar os costumes, as crenças e o modo de agir do povo.

Os coronéis da Guarda Nacional – a esta altura um título honorífico, já que as forças armadas regulares desempenhavam todas as funções militares – passaram a controlar todo o processo político. Aqueles que já dominavam o poder local ganharam o primeiro plano na cena política. O poder dos chefes locais – fundadores da nossa vida política, instituição central da sociedade – associaram-se ao Estado de forma definitiva, através de processos eleitorais fraudulentos (GUALBERTO, 1995, p. 55).

Na República Velha, o sistema eleitoral era facilmente manipulado, especialmente através do voto de cabresto, que consistia na compra de votos, em troca de bens materiais ou favores. O voto de cabresto, além de ser uma das principais marcas do coronelismo, contava também, com o uso de capangas, utilizados para intimidar os eleitores.

Os coronéis costumavam alterar votos, sumir com urnas e até falsificar documentos para que pessoas pudessem votar várias vezes, chegando até mesmo a utilizar nomes de falecidos nas votações. Essas fraudes permitiam que os coronéis detivessem o poder por anos e estendessem o mando e a hegemonia política para seus familiares ou outras pessoas de seu interesse.

Parece indiscutível, pois, que o coronel, desde que chegou às cidades e assumiu o comando do poder municipal, implantou uma estrutura regional tão singular que acabou por conformar a civilização do cacau. Os componentes da estrutura, aliás, não permitem dúvidas quanto à civilização. E, se foram inúmeros os componentes ainda acionados pelo coronel, como certos costumes, o tipo de habitação e o exercício público da administração, não se pode esquecer a sua mobilidade entre a fazenda de cacau e a cidade. E de tal maneira essa mobilidade se processou que, se o coronel por

um lado ruralizou a cidade, pelo outro urbanizou a fazenda (FILHO, 1978, p. 63).

A obra *Xarqueada*, de Pedro Wayne, publicada em 1937 e dedicada a Érico Veríssimo e Jorge Amado, representa a vida saladeiril na província gaúcha. O título do livro, grafado com X, foi sugestão de Jorge Amado e Oswald de Andrade, conforme carta de ambos, escrita no Rio, no carnaval de 1935.

Pedro Wayne foi um precursor na literatura rio-grandense, trazendo o elemento social para sua obra, focalizando uma situação humana que existia no meio rural e que até então não era abordada pelos escritores regionais, que permaneciam no tema do “Monarca das Coxilhas”. *Xarqueada* é classificada como romance regional moderno do Rio Grande do Sul, abordando todos os protagonistas do universo saladeril: o estancieiro, o capataz, os empregados com as diversas funções da charqueada. A obra expõe até mesmo a figura feminina nesse ambiente, através da personagem Vera, esposa do estancieiro, e das personagens Daniela e Guriazinha.

Da mesma forma que a personagem Luís, Pedro Wayne trabalhou também como guarda-livros na charqueada de seu sogro, retratando assim, com extrema veracidade, as cores e cheiros da charqueada. Luís representa a possibilidade de mudanças e a esperança dos trabalhadores saladeiris.

Se o tema central do romance gira em torno da experiência do guarda-livros que se torna líder dos trabalhadores saladeiris, o romance envolve um contingente de personagens e situações típicas de seus fazeres, permitindo uma observação dos processos dinâmicos do mundo rural rio-grandense, tomando como ponto privilegiado de observação o espaço da charqueada, base da economia gaúcha (MOREIRA, 2007, p. 167).

O autor condena as condições de vida e de trabalho nas charqueadas do Rio Grande do Sul, indo contra a imagem idealizada de gaúcho. A obra mostra um trabalhador sendo explorado pelo patrão, em condições subumanas, trabalhando até a exaustão por salários miseráveis. Esses trabalhadores “livres”, apesar da titulação, sentem-se presos ao sistema da charqueada, que além de remunerar mal, acaba por deixá-los endividados nos estabelecimentos do próprio patrão. Esse sistema os priva de ter outras opções na vida e os obriga a aceitar a situação insalubre e miserável do trabalho com o charque.

Xarqueada permite tratar do coronelismo no Rio Grande do Sul, que, por muitas vezes, não é retratado e nem intitulado como tal. O coronel rio-grandense é conhecido como estancieiro, termo mais positivo do que o coronel utilizado no nordeste, que é reconhecido pela violência e a falta de escrúpulos em suas atitudes. O autor, ao apresentar a realidade das charqueadas, desmascara o estancieiro, expondo seu lado rude, capitalista e desumano.

O trabalho na charqueada era estafante. Produzindo, pressionado pelo fim do estio, para um mercado muitas vezes em expansão, com instalações relativamente caras, quanto mais trabalhasse o escravo, maior seria o lucro do seu senhor. Pode-se dizer que o limite de sua jornada de trabalho era a sua resistência física. Nem a sua morte era uma perda para seu amo, desde que o seu trabalho pagasse com excesso o seu ‘valor’ (CESAR, 1993, p.41).

Ao criticar a instituição do qual se sustentou a economia gaúcha, Wayne mostra a importância que dá à função de crítica social da literatura, expondo uma charqueada ainda muito ligada aos mecanismos tradicionais da vida rural em contraposição com a indústria moderna.

Luís nunca tinha entrado numa xarqueada. Sabia apenas que era um lugar onde os passageiros dos trens baixavam apressadamente as janelas por causa do fétido insuportável. Parecia que havia no ar, dissolvidas em amoníaco, todas as catíngas que existem, tão penetrantes e nauseabundas emanações exalavam. Vira também pela vidraça do comboio uns compridos prédios de material, cobertos de zinco, tendo um pouco adiante das construções, longas filas feitas de paus em forma de golos baixos, onde às vezes grupos de homens descalços, enebados, estendiam grandes pedaços de xarque, que traziam em carrinhos de mão. Depois soube que eram ali os ‘varais’. E que o mau cheiro vinha de ossos podres à espera de serem vendidos para as fábricas de adubos (WAYNE, 1982, p. 19).

As descrições minuciosas do narrador garantem a presença de cheiros, cores, sensações que caracterizam até certa sinestesia e que aumentam a veracidade dos acontecimentos.

A obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, publicada em 1958, apesar de seu caráter ficcional, representa a sociedade de Ilhéus na época transitória de 1925. O povo do interior da Bahia compreendia o movimento progressista que invadia cada vez mais seus hábitos e ideologias, mas sentia costumes e pensamentos enraizados do até então em vigor, o coronelismo. Os próprios habitantes tinham consciência dessa mudança, por vezes contraditória, como apresentado logo no início do romance:

Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, construía-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes, transformava-se Ilhéus. Mais lentamente porém evoluía os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em todas as sociedades (AMADO, 1983, p. 10).

A sociedade de Ilhéus, diante das mudanças necessárias para o progresso, participa consciente ou inconscientemente de um processo seletivo, como afirma Pozenato: “É um processo

seletivo, em que o grupo cultural seleciona os elementos que quer absorver e rejeita os que não quer absorver e mantém assim a sua identidade” (2003, p.31). Para estudar a reconfiguração do povo de Ilhéus, no momento transitório da década de 1920, é necessário estar ciente de que:

Um sistema nunca é um sistema eterno, permanente, ele se transforma continuamente. Há a necessidade de se compreender a presença da história, criando uma dinâmica dentro do processo cultural. E aí a questão da integridade cultural, da identidade própria, da genuinidade cultural continuam existindo, mas seguramente numa outra dimensão, numa dimensão em que não existe fixação no passado, mas em que a identidade é entendida também dentro de um processo histórico em transformação (POZENATO, 2003, p. 28).

Gabriela, cravo e canela, obra por vezes tratada como o “Crepúsculo dos coronéis”, é um dos romances de Jorge Amado mais famoso e difundido pelo mundo através de novelas, seriados, histórias em quadrinhos, músicas, etc., contando com vinte e uma traduções para as mais diversas línguas, nos mais diversos países. É, também, um dos romances mais reconhecidos, com cinco premiações somente no ano de 1959, um ano após seu lançamento. Uma das últimas adaptações da obra foi realizada pela Tv Globo, com um seriado em 2012. Esse fascínio por *Gabriela* não é difícil de entender, já que o sucesso imediato da obra fez com que os primeiros 20.000 exemplares se esgotassem em 15 dias.

Classificado como um romance de costumes, *Gabriela* mostra a cidade invadida pelo progresso, quando o mando dos coronéis é ameaçado e substituído por políticos mais versáteis. A narrativa gira em torno de dois conflitos: o primeiro, a luta política entre o coronel Ramiro Bastos e o exportador de cacau Mundinho Falcão; o segundo, o caso amoroso de Nacib com Gabriela.

Jorge Amado, que se considera um “romancista de vagabundos, putas e trabalhadores”, vivenciou a realidade das fazendas de cacau e sentiu de perto a violência das lutas por conquista de terras, o sofrimento dos trabalhadores e o poder dos coronéis que praticamente fundaram a região de Ilhéus. Certamente por essa vivência marcante e seu forte engajamento político, o autor opta por representar em suas obras o povo miserável, explorado e oprimido.

Em *Gabriela*, Jorge Amado apresenta um coronel opressor que se vê diante de novas forças políticas - que contestam seu método, seu poder absoluto, sua forma de resolver as mais diversas situações com violência, etc. Forças tão marcantes, que juntamente com o progresso e a modernidade inevitáveis, acabam por superar a figura de um coronel até então soberano e inquestionável.

O narrador do romance deixa evidente, logo no início da obra, que a população tem consciência do progresso que invade a cidade e vai modificando não só a fisionomia de Ilhéus,

mas os costumes e tradições do povo.

A cidade ia perdendo, a cada dia, aquele ar de acampamento guerreiro que a caracterizara no tempo da conquista da terra: fazendeiros montados a cavalo, de revólver à cinta, amedrontadores jagunços de repetição em punho atravessando ruas sem calçamento, ora de lama permanente, ora de permanente poeira, tiros enchendo de susto as noites intranquilas, mascates exibindo suas malas nas calçadas. Tudo isso acabava, a cidade esplendia em vitrines coloridas e variadas, multiplicavam-se as lojas e os armazéns, os mascates só apareciam nas feiras, andavam pelo interior (AMADO, 2012, p. 20).

Ao afirmar que a obra literária permite desvendar processos históricos, em *Gabriela*, a discussão do coronelismo expõe desde a origem da nomenclatura desses coronéis até a sua importância para a formação das cidades e seu poder absoluto e incontestável. A população de Ilhéus, apesar da consciência do progresso e da necessidade de mudanças, também considera sua origem e desenvolvimento aos desbravadores – os atuais coronéis. Especialmente as personagens que vivenciaram de alguma forma esse desbravamento e luta pela posse de terras, acabam defendendo a administração e decisões do coronel Ramiro Bastos, demorando mais para aceitar as inovações trazidas pela figura de Mundinho Falcão. O romance de Jorge Amado expõe um coronel acostumado ao mando absoluto, a dar ordens e a não encontrar obstáculos nas suas decisões, na sua forma de administrar a cidade de Ilhéus e região.

O coronelismo foi importante para o desenvolvimento da cidade de Ilhéus, já que o coronel, antes o desbravador daquelas terras, possibilita a formação de municípios, movimentando a economia e auxiliando a população, tornando terras, antes inabitáveis, em vilas com certo grau de organização.

Apesar desse caráter fundador, o coronelismo baseou-se no mando absoluto, contribuindo, muitas vezes, para o atraso das cidades e a dificuldade de aceitar o novo. Os coronéis, ao defenderem a permanência de certos costumes e tradições, garantiam também a sua permanência no poder.

Com a proclamação do Estado Novo e a industrialização, novas forças políticas surgem para confrontar a figura do coronel. Pode-se então, falar da superação dos coronéis, que apesar de não terem desaparecido, obrigaram-se a adaptar-se ao progresso e às mudanças impostas pela modernização.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 65. ed. São Paulo: Record, 1983.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso**. São Paulo: Ática, 1995.

CESAR, Guilhermino. **RS**: Economia e política. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

FILHO, Adonias. **Sul da Bahia**: chão de cacau. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUALBERTO, João. **A invenção do coronel**: ensaio sobre as raízes do imaginário político brasileiro. Vitória, ES: UFES – Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1995.

MOREIRA, Maria Eunice. “Charqueadas e Xarqueada: a vida saladeril na província gaúcha”. In: **Letras de Hoje**: Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 161-172, junho, 2007.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SOUSA, Antônio Pereira. **Tensões de tempo**: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado. Ilhéus: Editus, 2001.

WAYNE, Pedro. **Xarqueada**. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1982.

AS CONTRIBUIÇÕES DA BIBLIOTECA ESCOLAR PARA A PROMOÇÃO DA LEITURA E DA CIDADANIA.

FERNANDA BALESTRERRI FIORINI
UPF

INTRODUÇÃO

Para a realização de um bom trabalho e de uma eficiente mediação de leitura por parte da pesquisadora no grupo de leitores, é necessário que se conheça a relação que os jovens têm com a leitura, a realidade leitora do Brasil e a importância que a biblioteca escolar tem no processo de aquisição e de permanência do hábito leitor em crianças e adolescentes.

Para conhecer esses jovens leitores, a presente pesquisa será desenvolvida em um âmbito escolar conhecido da pesquisadora e baseado em um trabalho realizado durante três anos como professora de língua portuguesa de séries finais do ensino fundamental de uma escola municipal localizada em São José do Herval/RS.

Através deste trabalho, a pesquisadora teve contato com o público leitor da instituição e, por essa razão, sabe que a intervenção sobre o aspecto da leitura neste local se faz muito necessária.

Por essa razão, será, primeiramente, realizado um estudo bibliográfico dividido em três partes, em primeiro lugar será feito um estudo sobre a importância da escola e do professor como mediador de leitura na biblioteca escolar, abordando de que forma o professor e a escola podem influenciar o aluno na aquisição do prazer em ler, para isso serão utilizados os autores Marisa Lajolo (2009), Graça Paulino e Rildo Cosson (2009) e Ezequiel da Silva (2009), que tratam desta relação. Em segundo lugar, será tratada a questão do letramento literário, buscando compreender de que forma a literatura se faz presente e sua importância nessa relação leitor e fruição de leitura, baseando-se novamente em Paulino e Cosson (2009), Maria Inês Campos (2003), Regina Ziberman (2009) e Luiza Motta (2010). Em terceiro lugar, através da Sociologia da Leitura, será abordada a mediação do leitor, tendo, portanto, o leitor como principal foco da leitura utilizando Michèle Petit (2008), Jorge Larrosa (2002) e Tania Rösing (2009).

Para finalizar, será descrita a metodologia do trabalho, expondo cada passo que será

realizado na pesquisa, descrevendo o universo no qual será inserido, bem como as atividades que serão propostas ao grupo de leitores. Buscando, através deste projeto apresentar uma possível conclusão, uma vez que o estudo se encontra em fase inicial, não possuindo, por esta razão, resultados preliminares e tão pouco conclusivos.

A IMPORTÂNCIA DA ESCOLA E DO PROFESSOR COMO MEDIADOR DE LEITURA

É inegável que a leitura possui um papel importante na construção do indivíduo como um ser crítico e atuante na sociedade, porém, o que se vê, atualmente, é um cenário pouco animador aos que possuem esperança de que a leitura tenha seu devido valor reconhecido. Inicialmente, ao analisarem-se os índices de leitura entre os brasileiros, não se encontram bons resultados. Segundo dados da edição 2012 da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil¹, encomendada pela Fundação Pró-Livro e pelo Ibope Inteligência, o número de leitores caiu 9,1% no país em quatro anos, ao passo que nesse mesmo período a população teve um crescimento de 2,9%.

Além do crescimento populacional retratado na pesquisa, outro ponto chama atenção como destacam Paulino e Cosson (2009), “os índices de testes nacionais e internacionais mostram que a proficiência de leitura dos estudantes brasileiros encontra-se muito abaixo do esperado em um país que vem exibindo elevação em suas posições econômicas internacionais” (PAULINO E COSSON, 2009, p. 62). Portanto, o Brasil se mostra em franco crescimento econômico e criando laços importantes internacionalmente, porém, falha em sua população no que diz respeito à leitura e sua relevância.

Ao contrário do que se espera o papel de incentivador de leitura não se encontra, em sua grande maioria, em casa, sendo pais como mediadores e, sim, após alguns anos através da escola. A falta de tempo e o hábito de leitura infrequente nos lares brasileiros transferem essa importante mediação para a escola, o de ensinar a ler e a desenvolver o prazer em ler. Contudo, a realidade da sala de aula não permite que haja um bom relacionamento dos alunos com os textos, visto que como demonstram muito bem Paulino e Cosson (2009):

No curto tempo da aula, só há espaço para a leitura de textos curtos e simples, para os quais tendem a ser explorados com perguntas previamente preparadas que não contemplam a especificidade da leitura individual de cada aluno. Ao professor, resta

1 Dados retirados de uma reportagem intitulada “Número de leitores caiu 9,1% no país em quatro anos, segundo pesquisa” publicada no site G1 da Rede Globo no dia 28/03/2012 e atualizado em 29/03/2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/educacao/noticia/2012/03/numero-de-leitores-caiu-91-no-pais-em-quatro-anos-segundo-pesquisa.html>>. Acesso em: 18/11/2013.

indicar leituras a serem realizadas fora do ambiente escolar, misturando-se o prazer da descoberta do mundo encenado na literatura com o caráter de obrigação das tarefas disciplinares (PAULINO E COSSON, 2009, p.73)

Dessa maneira, encontra-se além do papel da escola como grande incentivadora da leitura, o papel do professor que, apesar do curto espaço de tempo entre as aulas, precisa incentivar seus alunos a lerem, para que através dessa leitura, encontrarem um novo mundo, criando com ele diferentes formas de pensar e de agir, porque segundo Lajolo (2009), “as experiências de leitura que a escola deve patrocinar precisam ter como objetivo capacitar os alunos para que, fora da escola, lidem competentemente com a imprevisibilidade das situações de leitura (no sentido amplo e no sentido da expressão) exigidas pela vida social”. (LAJOLO, 2009, p. 105)

Portanto, a partir de sua prática diária através de suas disciplinas, os docentes também possuem o papel de mediadores, pois, é através dessa mediação e com a troca de experiências entre professor-aluno-texto, que os alunos se formarão cidadãos de qualidade para o mundo em que vivem.

Tratando os professores como mediadores de leitura, deve-se ressaltar um ponto importante, o qual diz respeito ao prazer de ler existente no próprio professor, pois segundo afirma com maestria Silva (2009), “o professor lê e faz ler os seus alunos.” (SILVA, 2009, p. 28). De modo que o professor que demonstra para seus alunos seus hábitos de leitura e a maneira como se dá sua relação com o ler, acaba servindo de exemplo para os demais.

Rösing (2009), por seu turno, sintetiza muito bem a importância do professor como mediador:

O importante é que o professor, no exercício da docência, em sendo um leitor, aprecie as peculiaridades das linguagens e, assim, passe essa paixão no processo de formação de leitores [...] É importante que tenha prazer na leitura de textos literários, sejam eles impressos ou apresentados em distintos suportes. (RÖSING, 2009, p. 134-135)

Além disso, o professor, através da leitura, possui uma forma de interagir e atuar com seus alunos, porque mesmo que não possa parecer, o professor sintetiza em sua imagem as leituras e releituras que as crianças fazem em suas primeiras experiências de vida. Portanto, através das leituras que fazem em sala de aula e por vezes fora dela por indicação do professor, o aluno inicia seu processo de construção de valores e até mesmo sua construção de caráter.

Além da sala de aula, existem outros ambientes na escola que contribuem para a ligação do leitor com a leitura um deles se encontra na biblioteca. No espaço físico escolar, existe, em sua grande maioria, um espaço destinado exclusivamente à leitura e aos livros. Segundo Silva (2009):

A biblioteca escolar é um espaço democrático, conquistado e construído a partir do ‘fazer’ coletivo (alunos, professores e demais grupos sociais) – sua função básica é a transmissão da herança cultural às novas gerações, de modo que elas tenham condições de reapropriar-se do passado, enfrentar os desafios do presente e projetar-se no futuro. (SILVA, 2009, p.197)

Considerando, portanto, a biblioteca como um espaço dedicado à apropriação do passado cultural do ambiente em que vive o leitor, este local deveria ser físico e intelectualmente planejado, porém, não são raras as vezes que se encontram bibliotecas mal planejadas, com falta de espaço para abarcar seus leitores, com acervo deficiente e em mal estado de conservação devido ao manuseio excessivo ou até mesmo a falta dele.

O bom uso da biblioteca deve ser, como afirma Giroto e Souza (2009), “[...] de forma ‘interativa’, e os diversos espaços da escola (sala de aula, pátio, sala de informática, corredores) devem abrigar atividades relacionadas ao âmbito da biblioteca.” (GIROTO E SOUZA, 2009, p. 19-20) Portanto, além de ter grande carga de significado implícita na sua existência no âmbito escolar, como sendo a transmissora de conhecimento e de cultura aos frequentadores, a biblioteca também precisa estar relacionada, em atividades, aos demais espaços existentes na escola, de modo que não exista sozinha e se utilize de outros fatores externos para sua real existência.

Aproveitando a biblioteca e as relações que se deve fazer entre esse espaço e os demais da escola, através do que afirma Rösing (2009) “a escola deveria se construir no espaço da reflexão sobre o novo, questionando o que fazer, o que saber para construir uma cidadania que garanta às gerações mais velhas e às novas possibilidades seguras de viver e sobreviver.” (RÖSING, 2009, p. 132). Nessa preparação de cidadania, deve-se dar uma atenção especial ao acervo que possui a biblioteca, pois ao passo que se tem um bom local, bem estruturado, com ligações entre os outros locais da escola, fazendo seu uso adequado, essa biblioteca também precisa oferecer o suporte de um mediador para que se tenha uma verdadeira mediação de leitura para com os alunos.

Um mediador, que possui consciência de seu papel, agregado a um espaço que atenda às condições necessárias para que dê a mediação se tornam o ambiente ideal para a mediação de leitura, pois dessa forma, segundo Rösing (2009), “os resultados positivos acontecem no desenvolvimento da transformação deste sujeito em sujeito leitor desejoso de novas leituras.” (RÖSING, 2009, p. 137). Tendo um sujeito leitor que deseja realizar novas e diferentes leituras, o ambiente no qual esse sujeito convive terá grandes chances de se tornar um ambiente rico em cultura e conhecimento, sendo dessa maneira um ambiente agradável para se viver.

LETRAMENTO LITERÁRIO

Logo após o contato do leitor com a leitura através dos mediadores é necessário compreender a relevância que o texto possui para esse leitor e, principalmente, a relevância que a leitura tem na sociedade. Ziberman (2009) descreve a relevância da leitura na sociedade moderna a partir da:

[...] função que vem a exercer, como propiciadora do fortalecimento de um contingente de consumidores necessários ao mercado da indústria do livro e da cultura, e pelo papel que vem desempenhar na educação, já que se coloca na base da aprendizagem e acompanha os progressos dessa última durante suas várias etapas. (ZIBERMAN, 2009, p. 24)

Pensando, portanto, a leitura como base da aprendizagem, que acompanha o leitor em várias etapas, incluindo a realizada na escola, é necessário que se entenda o significado do indivíduo letrado e do letramento.

Compreendendo o letramento não apenas como o ler e o escrever, mas sim como troca, convívio e senso crítico na leitura, entendendo que a leitura vai além do simples decifrar de palavras, Motta (2010) descreve uma necessidade em relação ao ler, segundo o autor, “é necessário que essas não sejam palavras mudas, vazias de significado, mas que tenham muitas vozes, através da compreensão de quem as lê”². (tradução nossa). (MOTTA, 2010, p. 119). Através dessas vozes, e, a partir delas, que o sujeito compreende o que é e qual sua função no mundo em que vive.

Além de textos apenas informativos, se faz necessário que o leitor tenha contato com a leitura literária, pois, através da literatura, o sujeito pode incorporar a experiência do outro apenas pelo que leu em seu texto, podendo, assim, tomar a posição do outro; o leitor/aluno tendo contato com o texto literário se torna um ser humano mais consciente de seus atos e de sua responsabilidade como cidadão do mundo. Tomando a assertiva de Campos (2003), o conhecimento e o prazer de ler se completam dentro do texto literário, o que muitas vezes não condiz com o que acontece na escola, pois, “dentro do currículo escolar, frequentemente conhecimento e prazer se tornam dicotômicos. Desprovido da sua essência, o texto literário é transformado num empobrecido sistema modalizante primário.” (CAMPOS, 2003, p. 13). Tendo a literatura, nesses casos, um papel de coadjuvante, servindo apenas como suporte para que sejam trabalhados outros conteúdos meramente gramaticais, deixando de lado o verdadeiro sentido do literário.

2 La lectura va más allá del desciframiento de palabras. Es necesario que esas no sean palabras mudas, vacías de significado, pero que tengan muchas voces, por médio de la comprensión de quien las leen.

Portanto, deve-se ter consciência de que o letramento literário não se inicia apenas na escola e que não termina ao passo que o aluno deixa a escola, o aprender literário é pertinente durante toda a vida e se torna novo e estimulante a cada nova obra a qual o leitor tenha contato. Por esta razão, segundo Paulino e Cosson (2009), “o letramento literário requer o contato direto e constante com o texto literário [...] À escola e ao professor cabe, pois, disponibilizar espaços, tempos e oportunidades para que esse contato se efetive”. (PAULINO E COSSON, 2009, p. 74). Nesse contexto de mediação, pode-se dizer que a importância se divide em vértices de um triângulo, incluindo a escola, o professor/pai/mediador e o leitor/aluno, tendo assim cada um seu papel a ser cumprido.

SOCIOLOGIA DA LEITURA: A MEDIAÇÃO DO LEITOR

Pensando nesse triângulo apresentado na sessão anterior, encontra-se no eixo mais importante, o leitor, o sujeito que se apropria do prazer em ler e desfrutar da literatura. Antes de realizar a análise desse sujeito como leitor deve-se compreender como ele se constitui nos dias atuais, de que maneira se comportam e como agem frente ao mundo em que vivem.

Jorge Larrosa (2002), filósofo e professor da Universidade de Barcelona, caracteriza o sujeito moderno como um consumidor, que não está apenas informado, mas que também opina sobre as informações que recebe, esse sujeito:

é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito de estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (LARROSA, 2002, p. 23)

Tratando esse sujeito moderno como um leitor em potencial, é importante ressaltar que esse leitor se mostra diferente com o passar dos anos, de forma que o leitor atual se comporta de forma distinta que seus antecessores na escola ou como os leitores adolescentes de dez anos atrás.

Pensando em leitores jovens, Rösing (2009) descreve-os como “ligados a várias fontes de informação ao mesmo tempo e com diferentes níveis de atenção. São espontâneos em suas manifestações em meio eletrônico onde explicitam ideias, emoções, comentários críticos.”. (RÖSING, 2009, p. 130)

A rotina enfrentada pelos cidadãos no mundo atual faz com que haja reflexos dessa

rotina nesses sujeitos em sala de aula, já que, para esses jovens, tudo passa muito rápido, todo o estímulo que recebem faz com que retenham sua atenção por poucos momentos, tudo se torna fugaz e efêmero. Em relação à leitura, não existe muito interesse, já que, em teoria, essa ação necessita de concentração e dedicação, ações incomuns em um tempo onde toda e qualquer informação está ao alcance de um simples “clique”.

O prazer de ler, ao contrário do que muitas vezes se acredita e que erroneamente é praticado, está longe da leitura por obrigação. Para os leitores jovens, a obrigação já se mostra por si só como uma barreira. Acredita-se que são necessários muitos meios para que a interação leitor-texto aconteça, porém, segundo o que afirma a antropóloga francesa Petit (2006), “o amor pela leitura muitas vezes nasce do desejo de roubar o objeto que embeleza o outro, pra juntar-se a ele³.” (tradução nossa). (PETIT, 2006, p. 101). Dessa maneira, apenas a imagem de um ser influente para o leitor carregando consigo um livro serve como um mediador de leitura, despertando na criança e no jovem a curiosidade pelo assunto que está sendo lido pelo outro e que após essa experiência possivelmente o interessará também.

Ainda de acordo com Petit (2008), a leitura praticada atualmente pelos jovens leitores “[...] convida a outras formas de vínculo social, a outras formas de compartilhar, de socializar, diferentes daquelas em que todos se unem, como se fossem um só homem, ao redor de um chefe ou de uma bandeira.”. (PETIT, 2008, p. 94). Considerando, portanto, que a leitura dos jovens se concebe através da socialização de seus dramas, encontrando por essa razão suas vivências refletidas nas obras em que leem. Para fazer uma boa descrição dessas crianças novamente Petit (2008) afirma que as crianças interrogam os livros, sempre buscando o que neles está secretamente em consonância com suas próprias perguntas, o que quando ocorre se converte em um presente para a criança que lê, já que vê ali refletido seus dramas pessoais.

Concluindo, portanto, a partir dos conceitos estudados até então, que a leitura, além de ser considerada em sua importância, deve também ter seu espaço garantido na sociedade atual; para tanto se mostram necessários programas que incentivem à leitura entre e para jovens através de mediações para o prazer, pelo simples deleite e, também, o prazer pelo contato e aquisição de conhecimento, para que assim o leitor tenha consciência do papel da leitura em sua formação como cidadão.

DESCRIÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA-AÇÃO:

Partindo de um âmbito escolar conhecido da pesquisadora, o estudo será desenvolvido em uma Escola Municipal de Ensino Fundamental do município de São José do Herval

3 El gusto por la lectura nace frecuentemente del deseo de robar el objeto que embelesaba al otro, para reunirse con él, conocer su segredo, adueñarse del poder, del encanto

– localizado ao norte do estado do Rio Grande do Sul que possui uma população de 2.204 habitantes. Nesta escola, após alguns anos de trabalho, foi constatada uma dificuldade presente nos alunos, especialmente os alunos dos anos finais do Ensino Fundamental, pois, apesar de terem uma biblioteca em boas condições de uso e bem equipada, não possuem o hábito da leitura e tão pouco desfrutam do período dedicado à leitura e à retirada de livros, que acontece quinzenalmente. A escolha pela biblioteca, para servir como ambiente de aplicação se dá pelo fato que os sujeitos da pesquisa a frequentam quinzenalmente e não têm um bom aproveitamento deste tempo para realizar seu período de leitura com prazer, visto que alguns dos alunos desta escola veem esta atividade como desnecessária e entediante. Além disso, a biblioteca se mostra em ótimo estado de conservação, com espaço amplo para que as turmas que a frequentam possam ter fácil acesso a todos os livros disponíveis, livros estes que se encontram, também, em bom estado de conservação e por esta razão não deveria estar sendo tão desmerecida pelos alunos, como de fato acontece.

Baseada nessa situação problema, pretende-se criar um grupo de leitura, em turno inverso ao de funcionamento da escola. Esta coleta de dados será configurada como de amostragem não-probabilística, pois para Prodanov e Freitas (2009), “o pesquisador seleciona os elementos a que tem acesso, admitindo que esses possam, de alguma forma, representar o universo”. (PRODANOV E FREITAS, 2009, p. 109). Dessa maneira, este grupo será composto por alunos dos anos finais do Ensino Fundamental – de 5º ano a 8ª série⁴- totalizando em média 150 alunos no total e estimando a participação de 20 a 30 alunos para este grupo de mediação de leitura, conforme a disposição de transporte e interesse na participação.

O trabalho de pesquisa será iniciando por uma pesquisa exploratória, já que neste ponto será realizado um levantamento referente à situação da leitura no Brasil e de como esta leitura é recebida pelos jovens de ensino fundamental. Sendo, portanto, bibliográfica, pois conforme Prodanov e Freitas (2009) a pesquisa bibliográfica é “elaborada a partir de material já publicado [...] com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa”. (PRODANOV E FREITAS, 2009, p. 54). Para tanto, a base bibliográfica desta dissertação será nos postulados de Petit (2008), Larrosa (2003).

Apresentada a realidade da leitura para jovens e principalmente para jovens brasileiros através da pesquisa bibliográfica, a pesquisa se torna mais ativa, tomando característica de pesquisa qualitativa, pois caracterizado novamente em Prodanov e Freitas (2009) “a pesquisa tem o ambiente como fonte direta de dados. O pesquisador mantém contato direto com o ambiente e o objeto de estudo em questão, necessitando um trabalho mais intensivo de campo”.

4 A escola passou por adaptações curriculares tendo sido implantado o ensino fundamental de nove anos no ano de 2007, por esta razão o currículo ainda possui turmas configuradas no antigo sistema de oito anos e turmas novas nesta reformulação.

(PRODANOV E FREITAS, 2009, p. 81). Com a criação do grupo de leitura em turno inverso, é necessário conhecer a realidade dos alunos envolvidos no grupo e sua relação até o momento com a leitura, para o levantamento destes dados, serão realizados questionários com perguntas abertas e fechadas para assim caracterizar o grupo como um todo em suas especificidades.

Novamente, no âmbito da pesquisa bibliográfica, será realizado, também, um levantamento dos livros ofertados pela biblioteca estudada, buscando descobrir se está de acordo com os programas governamentais de incentivo à leitura e ao aprimoramento do acervo bibliográfico, tais como FNDE (Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação) e especificamente o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola). Além do levantamento do acervo de livros da biblioteca, será feita uma listagem dos possíveis dispositivos que poderão ser utilizados posteriormente na prática leitora, tais como computadores, aparelhos de DVD's, projetores, acesso à internet, todos estes itens em número suficiente e bom estado para uso do grupo em questão.

Como o objetivo deste trabalho é aproximar os alunos da leitura e assim despertá-los para o prazer de ler, após as sondagens realizadas, a pesquisadora entrará em contato com este grupo, fazendo o trabalho de mediadora entre os livros e os leitores, caracterizando assim a pesquisa como uma pesquisa-ação de modo que, para Prodanov e Freitas (2009) “a pesquisa ação acontece quando há interesse coletivo na resolução de um problema [...] com a pesquisa ação, os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados”. (PRODANOV E FREITAS, 2009, p. 76-77). Para tanto, o grupo de leitura criado como centro desta pesquisa-ação se reunirá semanalmente na biblioteca escolar, onde serão realizadas diferentes práticas de leituras, a saber: coletivas mediadas e outras atividades propostas pela pesquisadora visando à interação dos alunos com as histórias lidas, pois, segundo Thiollent (1988), “os pesquisadores desempenham um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas.”. (THIOLLENT, 1988, p.15).

Com a participação semanal dos alunos, este grupo será observado a princípio durante três meses e, a partir destas mediações e das observações feitas pela pesquisadora, será feita uma avaliação dos resultados, tomando como base o interesse e a pré-disposição apresentada por eles ao iniciar o processo, durante o desenvolvimento e ao final. Por esta razão, como adverte Thiollent (1988), a pesquisa-ação implica em pesquisadores que têm o que dizer e o que fazer, uma vez que “não se trata de simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade, dos fatos observados.”. (THIOLLENT, 1988, p. 16). Portanto, a pesquisadora espera, por esse caráter ativo, poder constatar ao final do processo da pesquisa-ação, uma mudança de atitude dos leitores estudados.

CONCLUSÃO

Apesar de encontrar-se em fase de inicial, conclui-se, a partir do estudado até então, que o trabalho se mostra de suma importância para a comunidade escolar na qual está inserida, bem como para a sociedade em geral, visto que se confirme o esperado e que os alunos envolvidos se tornem leitores frequentes, os mesmos servirão de exemplo para os demais estudantes, convertendo-se em mediadores de leitura para os demais, além de se tornarem cidadãos mais críticos e conscientes de seu papel como educando e como seres atuantes na sociedade em que vivem.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, M. I. B. **Ensinar o prazer de ler**. 3ª ed. São Paulo: Olho d'água, 2003.
- GIROTTI, C. G. G. S.; SOUZA, R. J. de. A hora do conto: desafios da sala de aula e da biblioteca escolar. In.: SOUZA, Renata Junqueira (org.) **Biblioteca Escolar e Práticas educativas: o mediador em formação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2009.
- LAJOLO, M. O texto não é pretexto. Será que não é mesmo? In.: ZILBERMANN, R.; RÖSING T. M. K. **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global editora, 2009.
- LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In.: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.
- LEAHY, Cyana. **A leitura e o leitor integral: lendo na biblioteca da escola**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2006.
- MOTTA, L. Programa permanente de estímulo a la lectura/libro mio. In.: RÖSING, T. M. K.; RETTENMAIER, M. (Org.) ZIMMERMANN, R. I.; KELLER, T. M. G. traducción em espanhol. **Biblioteca, lectura y multimedia**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.
- PAULINO, G.; COSSON, R. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In.: ZILBERMANN, R.; RÖSING T. M. K. **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global editora, 2009.
- PETIT, M. **Os jovens e a leitura: Uma nova perspectiva**. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008.



_____. Un arte que se transmite. In.: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 2, n. 1, p. 99-116, jan./jun. 2006.

PRODANOV, C. C; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho científico. 2ª ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SILVA, E. T. da. Biblioteca escolar: da gênese à gestão. In.: ZILBERMANN, R.; RÖSING T. M. K. **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global editora, 2009.

_____. O professor leitor. In.: SANTOS, F. dos; NETO, J. C. M.; RÖSING, T. M. K. (Orgs.) **Mediação de leitura**: discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global, 2009.

RÖSING, T. M. Promoção da leitura e movimentações culturais: as Jornadas Literárias de Passo Fundo. In.: ZILBERMANN, R.; RÖSING T. M. K. **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global editora, 2009.

_____. Do currículo por disciplina à era da educação-cultura-tecnologia sintonizadas: processo de formação de mediadores de leitura. In.: SANTOS, F. dos; NETO, J. C. M.; RÖSING, T. M. K. (Orgs.) **Mediação de leitura**: discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global, 2009.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 4ª ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1988.

ZIBERMAN, R. A escola e a leitura da literatura. In.: ZILBERMANN, R.; RÖSING T. M. K. **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global editora, 2009.

:)- SORRIA VOCÊ ESTÁ NO *FACEBOOK*

GABRIEL STEINDORFF
UNISC

INTRODUÇÃO

*There's a sign on the wall, but she wants to be sure
'Cause you know sometimes words have two meanings*
(PAGE e PLANT, 1971, fx. 4)

A música da banda Led Zeppelin, epígrafe acima, é da década de setenta, mas nunca esteve tão atual quando se analisa a linguagem utilizada nos dias de hoje nos *chats* da internet, seja pela falta de contexto face a face, seja pela representação gráfica das palavras, ou pela entonação da voz. Como o aviso na parede que aparece descrito na música, às vezes as pessoas não estão totalmente certas quanto à mensagem recebida pelos meios digitais, pois lá do mesmo modo como na letra da música, as palavras e expressões usadas podem ter dois sentidos, senão mais.

Assim, este estudo propõe-se a analisar que elementos linguísticos se tornam mais relevantes no momento da leitura interpretação/compreensão do texto lido, no chat da rede social *Facebook*, estabelecendo uma relação de interdependência entre contexto e linguagem utilizada.

Para analisar as trocas de mensagens *on line*, o presente trabalho parte do conceito de contexto tal como consta em um dicionário geral da língua, aditando a esse conceito genérico de contexto, a focalização proposta por Van Dijk (2012). O amálgama teórico fez-se necessário para que se pudesse analisar o discurso contido nas mensagens de texto do *Facebook*, pois nesse meio digital é preciso que se considere uma configuração contextual variável, ou seja, é preciso ter bem presente que o contexto não tem uma caracterização rígida e muito menos fixa. Para dar conta dessa possibilidade, Van Dijk propõe os modelos de contexto que são entendidos por ele como: “a interface geral entre sociedade, situação, interação e discurso” (VAN DIJK, 2012).

Também foram retomados os conceitos de modelos de contexto, propostos por Marcuschi (2008 e 2010), em que o autor aborda o contexto enquanto a base, que liga o texto ao discurso,

sendo impossível separar o texto do modo de dizê-lo, produzindo assim sentido.

Em relação aos modelos de contexto, recorre-se em especial a proposta teórica de Crystal (2005) que caracteriza os gêneros de textos utilizados para a comunicação por computador, via internet, mostrando que apesar de os usuários dos *chats*, da rede social *Facebook*, não partilharem do mesmo contexto presencial, tradicional, eles participam de um contexto situacional móvel e criam formas alternativas para representar expressões faciais e entonações vocais, permanentemente, presentes em interações face a face.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

CONCEITO DE CONTEXTO

A palavra contexto é meio vaga, fluida, podendo ter vários sentidos, além de ser utilizada em muitas disciplinas desde a biologia, passando pela sociologia e antropologia até a linguística. Se, por exemplo, alguém pesquisar o termo *contexto* no Google, encontrará aproximadamente sessenta e um milhões e seiscentos mil ocorrências na internet, para a palavra escrita com a grafia em português; se fizer a mesma busca utilizando o termo *context*, a palavra em língua inglesa, esse número sobe para duzentos e setenta e oito milhões de ocorrências. Por isso, nada mais coerente do que iniciar um estudo desta natureza pela definição do termo contexto. Assim, de acordo com o verbete encontrado no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, há oito definições possíveis, as quais são listadas a seguir:

Contexto (és) [*Do lat. Contextu.*] S.m. 1. Encadeamento das ideias dum escrito. 2. V. contextura (1): “Todo o contexto enfim de sua vida,/Por diversos pedaços repartida.” (Fr. Francisco de S. Carlos, A Assunção, p. 24). 3. Aquilo que constitui o texto do seu todo; composição. 4. Realidade em que se insere determinado fato ou acontecimento: “A incorporação do romantismo ao contexto nacional haveria de processar-se em termos de uma conciliação.” (Paulo Mercadante, A Consciência Conservadora no Brasil, p.183) 5. Argumento, assunto. 6. Semiol. V. referente. (3) 7. E. Ling. Ambiente (9). 8. E. Ling. Numa situação de comunicação, características extralinguísticas que determinam a produção linguística, como, por ex., o grau de formalidade ou de intimidade entre os falantes. (FERREIRA, 2010, p. 570)

Ao se ler as oito definições presentes no dicionário utilizado para este estudo tem-se a impressão de que a maioria delas o considera como um recorte da realidade física ou social, fixo, estratificado, mas é importante salientar que, no caso considerado, o contexto se apresenta de forma flexível, dinâmica e autoconfigurável, ou seja, caso fosse necessário optar por uma das definições do dicionário citado, a escolhida seria a seguinte: “Aquilo que constitui o texto do

seu todo” (FERREIRA, 2010), por considerar que há mais que analisar do que o próprio texto, este contexto se aproximaria de forma mais adequada.

É desse modo, recorrendo a dicionários gerais da língua, que Van Dijk (2012) introduz suas ponderações a respeito do que seja contexto, mostrando que apesar de haver muitos sentidos para a palavra, há que se focalizar sua análise em relação à produção textual, não confundindo o conceito de contexto com o de pano de fundo genérico. Segundo o autor:

Há milhares de livros, em muitas disciplinas, em cujos títulos aparece a palavra “contexto”, mas a grande maioria desses estudos usa a palavra informalmente, como “ambiente circundante”, “condições”, “situação” ou “pano de fundo” de caráter social, político, geográfico ou econômico, mas quase nunca no sentido específico de “contexto do texto ou da conversa”. (VAN DIJK, 2012, p.9)

Ou seja, Van Dijk não nega a definição proposta pelo dicionário geral, no entanto crê que a definição fornecida é vaga demais para a análise da fala, ou do discurso. Levando em consideração a compreensão do texto, ele defende que se deve considerar a estruturação de modelos de contextos pragmáticos específicos para a interação verbal.

Ou seja, os modelos de contexto dão conta da variação pessoal e social ao mesmo tempo, portanto também do estilo e de quaisquer outras formas de variação significativa de língua. E, desse modo, como os participantes podem representar subjetivamente não só os aspectos relevantes-para-eles do evento comunicativo, mas também estruturas sociais mais amplas, tais como grupos, organizações, e instituições, os modelos de contexto são a interface geral entre sociedade, situação interação e discurso. (VAN DIJK, 2012, p. 302)

Marcuschi (2008) também relaciona a ideia de contexto com a de fonte do sentido do texto, sendo impossível separar o texto do seu contexto discursivo. Para ele, citando Coutinho (2004), o discurso é o *objeto do dizer* e “é visto como prática linguística codificada, associada a uma prática social (sócio-institucional) historicamente situada (Ibid., p. 43)”. Para Marcuschi, o texto é um *objeto de figura*, “uma esquematização que conduz a uma figura ou figuração” (MARCUSCHI, 2008, p. 84); e entre os dois está o *gênero* que faz a ligação entre o texto e o discurso, novamente, citando Coutinho, reproduz a seguinte citação:

Gênero são modelos correspondentes a formas sociais reconhecíveis nas situações de comunicação em que ocorrem. Sua estabilidade é relativa ao momento histórico-social em que surge e circula (Coutinho, 2004, 35-37)

Em uma obra publicada, em 2010, Marcuschi analisa as características dos textos e o

conceito de contexto em relação à tecnologia digital, listando uma série de gêneros já presentes em ambientes virtuais.

Os gêneros emergentes nessa nova tecnologia são variados, mas a maioria deles tem similaridades em outros ambientes, tanto na oralidade como na escrita. Contudo, sequer se consolidaram, esses gêneros eletrônicos já provocam polêmicas quanto à natureza e a proporção de seu impacto na linguagem e na vida social. Isso porque os ambientes virtuais são extremamente versáteis e hoje competem, em importância, entre as atividades comunicativas, ao lado do papel e do som. (MARCUSCHI, 2010, p. 15)

Considerando o ambiente virtual como uma tecnologia que propiciou a emergência de vários gêneros, este estudo utiliza o modelo de Crystal (2005) para restringir ainda mais a área de análise proposta.

1.2 O DISCURSO NA INTERNET, SEGUNDO DAVID CRYSTAL

Em um vídeo disponibilizado no canal *Macmillan Education*, no *Youtube*, o linguista norte-irlandês David Crystal, fala das mudanças causadas na e pela linguagem, quando um novo suporte de comunicação é criado e passa a integrar a vida das pessoas. Ele observa que o efeito causado não é inusitado ou novidadeiro, e que não aconteceu só com a difusão do uso *internet*, assunto que também abordou em outra publicação. Desde que foi introduzida a mídia impressa até hoje, tem-se registrado a emergência de estilos de conversação específicos para cada meio comunicativo surgido. Pensando de forma mais abrangente, observa-se que o texto jornalístico é diferente, linguisticamente, do texto de um romance, ou comunicar-se pela internet é diferente de se falar ao telefone, ou algo mais atual, ainda, a mensagem de internet é diferente de uma mensagem de texto pelo celular. O aspecto mais saliente da comunicação via internet, no entanto, é o ritmo de mudança na/da linguagem. Assim, apesar de a internet ter sido criada nos anos sessenta, sua contribuição linguística começou trinta anos depois, porque só então a rede, de fato, começou a funcionar. Como nos explica Crystal (2005):

A rede mundial só passou a existir propriamente em 1991. Mas, em um tempo extraordinariamente curto, as pessoas adotaram e dominaram a tecnologia e, enquanto o faziam, conheceram, adaptaram e expandiram sua linguagem tão diferente. (CRYSTAL, 2005, p. 75)

Assim que a internet passou a fazer parte da vida diária das pessoas, a escrita nesse meio se tornou mais informal, de acordo com Crystal (2005). Os e-mails são um ótimo exemplo de

fala/escrita, algo que não se caracteriza nem como linguagem falada e nem como linguagem escrita.

Quando Homer Simpson pergunta aos amigos “o que é um e-mail?”, eles coçam a cabeça. Lenny responde: “É uma coisa de computador, como, ahn, uma carta elétrica. “Carl acrescenta: “Ou um telefonema silencioso.” E quando levamos em consideração as outras funções da Internet, a dificuldade de se chegar a uma caracterização simples em termos de fala ou escrita convencional se torna ainda maior. (CRYSTAL, 2005, p.77)

Crystal (2005) identifica três funções principais para a internet:

1. *A world wide web* (ou web) é a manifestação dessa rede mais amplamente encontrada – a reunião de todos os computadores ligados à Internet que possuem documentos mutuamente acessíveis pelo uso de um protocolo-padrão (o protocolo de transferência de hipertexto, ou HTTP em inglês). [...]
2. Mensagem eletrônica (ou *e-mail*) é o uso de sistemas de computador para transferir mensagens entre usuários – agora empregado, principalmente, para se referir a mensagens enviadas entre caixas de correio particulares (diferentes daquelas mandadas para grupos de bate-papo). [...]
3. Grupos de bate-papo são discussões contínuas sobre um assunto específico, organizado em *salas*, em determinados sites da Internet, em que usuários de computador interessados no tópico podem participar. Existem dois tipos de situação, dependendo de a interação acontecer em tempo real (comunicação síncrona) ou em tempo postergado (não-síncrona). [...] (CRYSTAL, 2005, p. 77-78).

Mas, ao mesmo tempo, Crystal (2005) acredita que essas interações podem existir em conjunto umas com as outras, não necessariamente de modo uniforme, o que em se tratando de contexto, é algo perfeitamente viável, se ele for versátil e flexível, como a linguagem está sendo em cada uma das situações interativas consideradas. Assim, se entendido enquanto gênero narrativo surgido num dado suporte, pode-se apreender o modo como as pessoas adequam sua linguagem para entender e serem entendidas, inclusive, na interação via computador.

Muitas das expectativas e práticas que associamos à língua falada e escrita não se realizam mais, e novas oportunidades surgem. Portanto, as pessoas percebem que têm de lidar com esse potencial de comunicação disponível e se deparam, então, com um problema. Elas precisam aprender as regras – de como se comunicar via e-mail, socializar-se em grupos de bate-papo, construir uma página da web que seja funcional

– e, entretanto, não há regras, no sentido de modos de comportamento universalmente aceitos e estabelecidos pelo uso de gerações. (CRYSTAL, 2005, p. 79)

Por esse motivo, a *comunicação mediada por computador (CMC)* ou *netspeak* – termos utilizados por Crystal (2005) – tem características diferentes da fala face a face, da ligação telefônica e do texto escrito, nos quais encontramos, respectivamente, expressões corporais, entonação vocal e critérios preestabelecidos de textualização. Além de diferenciá-la da conversação direta, do telefonema e do texto escrito, o autor ainda tipifica a escrita dos *netspeak* com outras características, pois quando se conversa com alguém não se fica parado, imóvel, as pessoas tendem a dar dicas se estão sendo receptivas à informação ou se a rejeitam sinalizando, por exemplo, com gestos, movimentos com a cabeça e sorrisos, ou observações verbais como *ããã(s)* e *aham(s)*. Outra diferença crucial, segundo Crystal (2005), são os *lags* (retardamentos), ou seja, diferenças temporais entre o envio da mensagem, o recebimento dela pela outra pessoa e a resposta da primeira. Os *lags* têm seu tempo de aceitação, mas quando excedem esse tempo podem gerar significados desagradáveis, como por exemplo, a sensação de uma pessoa ter ignorado o que a outra disse. Nessas circunstâncias, o retardamento é relevante, pois em se tratando de um meio eletrônico podem ocorrer falhas de entrega das mensagens devido a falhas na rede, ou atrasos devido ao congestionamento de dados. Além de tudo isso, ainda se observa a impossibilidade de sobreposições de mensagens, ou seja, o ato de duas pessoas falarem ao mesmo tempo, tanto para concordarem, ou chegarem a mesma conclusão, como para discordarem a respeito de determinado assunto.

Crystal também enfatiza que são visíveis os esforços dos usuários para aproximar o *netspeak* das conversas face a face, sendo que tais tentativas se concretizam através da introdução nos textos de *smiles*, repetições de letras e sinais de pontuação, a fim de intensificar ou gerar sentidos especiais na comunicação. Os *smiles* simulam *carinhas* felizes ou tristes, entre outras, que são utilizadas junto aos textos ou separadamente, dependendo do objetivo do seu uso, e servem para mudar o sentido da mensagem, atenuar sua intensidade ou até, simplesmente, indicar que a pessoa leu ou recebeu o texto enviado. As repetições de letras ou de sinais de pontuação, por sua vez, interagem com o texto de forma parecida com a entonação em conversas face a face ou por telefone, podendo indicar espanto (*como???*), entendimento (*ahhh, agora entendi!!!*) ou decepção (*ahhh, assim fica difícil...*).

Note-se, que se utilizou na exemplificação, a mesma interjeição *ahhh*, para expressar duas intenções diferentes, justamente para mostrar a ambiguidade de algumas mensagens. Assim, observa-se a utilização da mesma forma gráfica para diferentes funções, assim como o mesmo *smile* pode significar sentimentos diferentes, dependendo do contexto em que este ícone se insere.

Já a comunicação escrita tradicional, diz Crystal (2005), apresenta diferenças notórias do *netspeak*. A primeira salientada foi a limitação física que o texto tradicional impõe. Com ele a escrita fica congelada no papel, imóvel e imutável; já na escrita virtual, se considerados os *chats* síncronos, a escrita se apresenta de forma dinâmica, ocupando a tela até o momento em que uma nova informação toma seu lugar. Se for considerado, por exemplo, o *e-mail*, a informação pode ser alterada a cada novo envio para o destinatário. Outra diferença apontada pelo autor diz respeito ao hipertexto, que altera a textualidade de forma revolucionária, levando os leitores do texto digital a páginas e informações relacionadas ao que estão lendo, de modo ágil, dinâmico, algo bem mais rápido e eficiente do que as notas de rodapé dos textos tradicionais. Tudo isso, além da forma de grafar, que prima pela velocidade e incompletude ao invés de se preocupar com a correção formal.

No geral, o *netspeak* é mais compreendido como uma linguagem escrita que foi empurrada em direção à fala do que uma linguagem falada que foi escrita. Entretanto, expressar em termos de dicotomia tradicional é enganador. A comunicação mediada por computador não é idêntica à fala ou à escrita, mas exibe certas propriedades seletivas e adaptáveis presentes em ambas. Ela também faz coisas que nenhum dos outros dois meios faz, oferecendo-nos problemas novos de gerenciamento de informações. (CRYSTAL, 2005, p. 89-90)

ANÁLISE: A ESCRITA DO FACEBOOK

O *Facebook* atualmente é uma das maiores redes sociais do mundo, com milhões de usuários em vários países, e nele se encontram duas das três funções identificadas por Crystal (2005), como funções da Internet: o *wide word web* (www) é a rede de computadores propriamente dita; os outros dois conceitos que se misturam no que toca à forma dos usuários se comunicarem, o conceito de *e-mail* e o *chat* (tanto síncrono como não síncrono).

O conceito de *chat* síncrono diz respeito às situações em que os usuários utilizam o bate-papo da rede social para se comunicar por meio de mensagens de texto instantâneas. Já o conceito de *e-mail* se aplica em conjunto com o de *chat*, porque apesar de as pessoas disporem da possibilidade de acrescentar quantas pessoas desejarem na sua conversa, esta pode ser pessoal e reservada, além de ficar arquivada na rede social para consultas posteriores. Adicionalmente, pode-se atribuir mais uma característica ao *e-mail*, a identidade fixa. Ou seja, desconsiderando-se, pessoas que possam agir de má fé na rede social, o usuário comum se fixa numa identidade única, e geralmente utiliza seu nome e sobrenome, como se se transportasse para o mundo virtual. Inclusive, hoje, as empresas acompanham a troca de mensagens dos funcionários, no

Facebook, e se utilizam de páginas na rede social para divulgar seus produtos e serviços.

O *chat* não síncrono, por sua vez, é utilizado quando o usuário publica textos, fotos e vídeos em seu perfil, podendo escolher por meio de configurações na publicação, quem poderá ver e também comentar o que publicou.

O foco deste estudo, entretanto, não é a rede social em si, e sim a linguagem utilizada para a comunicação por meio dela. Em primeiro lugar, analisou-se a linguagem presente no *chat* de mensagens instantâneas, e o modo como os *smiles*, as repetições de letras e de sinais de pontuação interagem com o texto convencional. Para tanto, foram utilizados dois trechos de conversas *online*, um com poucas incidências dessas novas formas de representação, e outro, em que os *smiles* e repetições complementam a linguagem do texto, gerando sentido.

28/04/2013

Falante 1
qual a boa pra hj?

21:37
Falante 2
“domingo é sempre assim... dia de descanso, programa sílvio santos”
rsrs
pelo menos eu tenho TV, né
^ ^
_

21:47
Falante 1
não sei pq, mas eu não te invejo
ahuahaa

[...]

23:17
Falante 1
q tédio... e eu nem tenho tv

23:17
Falante 2
lembro de alguém ter comentado antes q não me invejava pelo programa q eu tava vendo
tsc
ninguém mandou terminar todas as suas leituras
rs

23:17
Falante 1
eu quis dizer que com tv meu tédio seria pior
auhauuah

23:18

Falante 2
hahaha
vdd
li mal

23:18
Falante 1
rsrs

Nas conversas do *chat* foi possível observar a incidência de repetições de letras, omissões de vogais e um *smile*. Na primeira mensagem do *Falante 2* (21:17), após citar um trecho da música *Domingo*, da banda Titãs, ele utiliza duas grafias incomuns **rsrs** e **^_^**. A primeira, uma representação de risos, em tom de brincadeira; a segunda, um *smile*, representando uma pessoa rindo com muita intensidade - os sinais circunflexos representam olhos fechados e o travessão representa a boca. Com isso, nesse trecho, o *Falante 2* sinaliza ao *Falante 1* que está brincando, fazendo uma piada. O trecho da música também é importante, porque da forma como foi citada, sem referência ao (compositor, cantor) artista, tem-se a impressão que o *Falante 2*, acreditava que o *Falante 1* reconheceria o trecho e entenderia a piada.

Posterior a isso, é a vez do *Falante 1* (21:47) tomar a palavra, ele rebate a brincadeira feita anteriormente e utiliza em sua mensagem a abreviatura **pq** e o neologismo **ahuahaa**. A primeira significa a expressão *porque*, que na grafia da internet é escrita com essas duas letras, todas as vezes em que a expressão aparece. Isso se dá em função da comunicação virtual desse tipo primar pela velocidade na digitação, tentando imprimir ao texto o dinamismo da fala. Essa omissão de letras também aparece posteriormente na expressão **vdd** que representa a palavra *verdade*. A grafia **ahuahaa** representa o som da risada de uma pessoa, significando uma intensificação da risada anterior e pode variar de intensidade, dependendo da extensão com que for grafada. Nota-se também que a falta de pontuação, geralmente, não compromete o entendimento das mensagens, e que cada nova linha de escrita representa a separação de sentenças, como fariam os sinais de pontuação.

Na segunda parte da conversa, o *Falante 1* (23:17) reclama do tédio e menciona de novo o fato de não ter televisão em casa: “e eu nem tenho TV”; entretanto, o *Falante 2* entende que o aparelho de televisão ajudaria o *Falante 1* a passar o tempo, sentido contrário ao pretendido pelo autor da mensagem. Nesse caso, pode-se constatar que numa interação face a face, a entonação, ou uma expressão facial, emitida pelo produtor da mensagem e captada pelo receptor, atuaria como um elemento fundamental para a intercompreensão.

MENINA
criei um ask só pra poder perguntar coisas pra um menino :)

22:50
MENINO
hauahuaha
q diver
mas não pode ser anônimo?

22:51
MENINA
pode :/ mas eu só queria um motivo pra justificar
que eu tenha criado uma coisa dessas
hdushdushdhsudhsudhusdushd

22:51
MENINO
uahuahahauau
eu ia te perguntar alguma coisa lá

22:52
MENINA
ihhhhhhhhhh
lá vem
hahah

22:54
MENINO
mas como não achei nenhuma pergunta eu desisti

22:54
MENINA
:((

Nessa outra conversa, a presença de *smiles* é mais frequente, a Menina os utiliza em quase todas as mensagens. Na primeira mensagem, ela introduz uma nova forma de interação pelo *Facebook*, quando escreve “criei um ask só pra perguntar coisas pra um menino”, no caso, ela se refere a um aplicativo chamado *Ask.fm* que pode ser incorporado à rede social pelo usuário, este aplicativo – ou *app*, na linguagem dos internautas – consiste em uma espécie de chat não síncrono em que os usuários fazem perguntas uns para os outros, de forma aberta aos demais usuários e não utilizando dispositivos virtuais de mensagens instantâneas. Na mensagem, a usuária utiliza um *smile* sorrindo, que pode significar orgulho ou piada.

O Menino (22:50) acha divertida a atitude da menina ao esclarecer que utiliza o aplicativo, e para isso usa a palavra *diver*, ou seja, a metade da palavra *divertido*. Novamente, aparece a redução de palavras, em parte, para maximizar a velocidade da digitação ou a pressa.

O outro smile que a Menina (22:51) usa (:/), pode ser compreendido como um sorriso embaraçado, expressando um pouco de vergonha, por considerar que o aplicativo seja bobo ou que o menino vá caçoar dela. Em seguida, ela coloca a interjeição de risos bastante extensa como se estivesse gargalhando. Nota-se que essa risada tem muito poucas vogais, mas essa variação na forma gráfica em relação à grafia de risada, apresentada no primeiro exemplo, é aceita sem dificuldade no contexto do *Facebook*, e isso não causa estranhamento, quando o receptor recebe a mensagem.

Quando o Menino (22:51) diz que iria fazer uma pergunta para a menina no aplicativo, ela interpreta que ele faria alguma piada com ela lá, então utiliza a interjeição *ihhhhhhhhhh*, para expressar um tom de brincadeira. Nota-se que a forma gráfica tenta imitar a sonoridade da fala. Nesta interjeição, a grande quantidade de “agás” indica a duração do som, quem lê a palavra no contexto do *Facebook*, pode ter a sensação de estar ouvindo a pronúncia da palavra.

Observou-se, ainda, nas duas conversas o tempo de resposta entre um usuário e outro, o que Crystal chama de *lag*, ou seja, atraso. Numa conversa face a face, ou por telefone, o tempo de resposta é bem menor, mas na rede social tal atraso pode ter várias explicações, desde o tempo gasto para as pessoas digitarem sua mensagem, até o desinteresse em prosseguir a conversa, ou mesmo eventuais problemas na rede, os quais possam dificultar a troca de mensagens.

CONCLUSÃO

Após considerar o conceito mais abrangente de contexto, encontrado em Ferreira (2010), o qual envolve as condições extralinguísticas que determinam a produção linguística e, além disso, introduzir a proposta teórica de Van Dijk (2012) que postula ser necessário delimitar o conceito de contexto para aprimorar o seu estudo - quando aplicado à língua, este artigo aborda o contexto enquanto envolvendo especificamente o tipo de comunicação, seu meio, sua função e por isso as comunicações via internet são dadas como novos gêneros, tais como os referidos em Marcuschi (2009 e 2010). Aliado a esses conceitos de gênero, foi focado o gênero discursivo da Internet, mais propriamente dito, trazendo as considerações de Crystal (2005), que o refere como a *comunicação mediada por computador* ou *netspeak*. Esse autor considera os gêneros utilizados no meio digital como híbridos da língua falada e da língua escrita, no entanto sem ser nem língua falada nem escrita, ou seja, aproveitando-se de características de uma e de outra para criar uma nova forma de linguagem.

A análise feita versou sobre dois excertos de duas conversas extraídas do *chat* da rede social *Facebook*. A primeira, com pouca incidência de *smiles*, a segunda com incidência maior e complementar, em que os *smiles* contribuíam para a compreensão. Nessas conversas também

se observou a omissão de partes das letras que compõem as palavras, além da repetição de letras e da criação de interjeições para sinalizar a entonação e, também, para veicular novos sentidos.

Finalizando, conclui-se que a linguagem utilizada na Internet deve ser entendida realmente como uma criadora de novas possibilidades discursivas, pois a linguagem empregada nesse meio, se utilizada em qualquer outro gênero em qualquer outro veículo de comunicação, causaria estranheza quanto à grafia das palavras, uso excessivo de interjeições e *smiles*. Os *smiles* e as repetições usados, entretanto, auxiliam o entendimento da mensagem da mesma forma que a entonação vocal e as expressões faciais auxiliam a intercompreensão nas formas de conversação tradicional. Contudo, eventualmente, podem ocorrer situações em que as mensagens transmitam sentido diferente daquele que o emissor tinha a intenção de transmitir. Ou seja, mesmo com os novos recursos e com os esforços dos usuários no sentido de gerar mensagens cada vez mais simples e próximas da experiência linguística dos falantes e escreventes comuns, as palavras ainda podem ter dois ou mais sentidos, como na música do Led Zepellin, citada no início deste artigo.

REFERÊNCIAS:

- CRYSTAL, David. **A revolução da linguagem**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 151 p.
- _____. **How is the internet changing language today?** Macmillan Education. 2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=P2XVdDSJHqY>> em 10/06/2013.
- DIJK, Teun A. van. **Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva**. São Paulo: Editora Contexto. 2012. 333 p.
- FERREIRA, Aurélio B. H. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5.ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2272 p.
- MARCUSCHI, Luiz A.. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 3. ed. São Paulo: Parábola, 2009. 295 p.
- _____. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: _____; XAVIER, Antonio Carlos (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 15-80.
- _____. XAVIER, Antonio Carlos (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. 240 p.
- PAGE, J.; PLANT, R. Stairway to heaven. In.: ZEPPELIN, Led. **1971**. Londres. Atlantic.



O IDOSO NA MÍDIA IMPRESSA: DIALOGISMO E VALORAÇÃO

GENI VANDERLÉIA MOURA DA COSTA
UNIRITTER

INTRODUÇÃO

Os dados do Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nos mostram que a expectativa de vida dos brasileiros aumentou 25,4 anos nos últimos 50 anos, passando de 48 para 73,4. Como nos demais países em desenvolvimento, no Brasil essa mudança vem acontecendo de forma cada vez mais acelerada: de 2010 para 2011 a expectativa de vida dos brasileiros aumentou em 3 meses e 22 dias e hoje é de 74 anos e 29 dias (VEJA, 29/11/2012).

Segundo a CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina (2012), a redução proporcional da população jovem e o aumento na proporção e no número absoluto de idosos modificam a participação dos grupos na vida econômica e as relações políticas e sociais do país. Semelhante a países desenvolvidos, altera-se a pirâmide etária brasileira, com o estreitamento em sua base e, pela crescente parcela de idosos, o alargamento do topo. Ao viver mais, os brasileiros se deparam com questões que vão desde o acolhimento familiar até a discriminação social, da acessibilidade e da mobilidade urbana até as questões públicas e legais envolvendo saúde e previdência. Todas essas alterações deveriam despertar o interesse do mercado em desenvolver produtos e serviços direcionados a nova geração de idosos, um seguimento que, além de crescente, apresenta um perfil cada vez mais diferenciado, participativo e exigente.

Focados no enunciado, voltamos nossos olhos para a mídia impressa, por ser importante representação de nossa sociedade e de sua conjuntura. Percebemos no entanto a escassez de revistas específicas para o público idoso. As abordagens ficam geralmente restritas a artigos ligados à saúde e veiculados em publicações de organizações profissionais dessa área. Até mesmo o mercado publicitário é limitado a medicamentos, empréstimos, planos de saúde e aposentadoria.

As imagens e as palavras possuem um papel muito importante na informação, divulgação e manipulação de ideias ou produtos na mídia. Por isso, para análise (*sob a luz da teoria da*

enunciação de Bakhtin) da visão que nossa sociedade possui sobre o idoso, procuramos na mídia impressa (e nas suas versões virtuais) publicações que fazem parte de nossa cultura há décadas. Considerando a representatividade da mulher na sociedade brasileira, inclusive entre a população de idosos, escolhemos para essa análise, além da revista *Veja*, pela amplitude de público e de temas que aborda, a revista *Claudia*, direcionada principalmente ao público feminino. Os dados de 2009 da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) reforçam nossa escolha:

(...) o número de idosos no Brasil é de cerca de 21 milhões de pessoas, correspondendo a 11,3% do total da população. Destes, 16,5 milhões vivem na área urbana e 3,4 milhões na área rural. Destaca-se ainda a “Síntese de Indicadores Sociais do IBGE de 2010”, que demonstra o percentual de 56% da população acima de 60 anos como sendo de mulheres idosas.

Pelo que se percebe nos trabalhos sobre gênero social, apesar da tendência cultural de reconhecer as diferenças entre mulher e homem, ainda persiste o sedimentado senso comum sexista da desigualdade em grande parte do discurso midiático. Além do processo lento e dialógico de tecer as dimensões socioculturais das identidades masculinas e femininas em todas as suas amplas variações e diferenças, o envelhecimento mundial da população nos impõe estudar a percepção social da nova identidade da mulher e do homem idoso na atualidade.

CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA E QUESTÕES DE PESQUISA:

Como docente de uma Universidade Federal, que tem como foco a inclusão social e desenvolve projetos envolvendo as diferenças sociais, étnicas e culturais, não podemos deixar de observar que, ao mesmo tempo em que o envelhecimento populacional representa a maior conquista da humanidade, também é seu maior desafio, pois as famílias e a sociedade precisam buscar soluções para questões éticas e legais geradas no processo de envelhecimento da população brasileira.

Paralelamente, o contato com as teorizações de Bakhtin sobre a Análise Dialógica de Discurso (ADD), durante as disciplinas do doutorado, despertou o interesse de analisar como estas questões são abordadas em revistas de grande abrangência e circulação, como *Claudia* e *Veja*, publicações que possuem uma linguagem própria, além de serem representativas e formadoras de opinião.

Para a escolha das reportagens utilizadas nesta pesquisa, o marco foi o Estatuto do Idoso, um passo importante para esclarecer e ampliar os direitos dos cidadãos acima de 60

anos de idade, no Brasil. Estão sendo coletadas reportagens publicadas nos exemplares dos anos 1997 (anterior ao início da elaboração do Estatuto do Idoso), em 2005 (após a aprovação do estatuto do Idoso) e na atualidade (2013 – uma década após a aprovação do Estatuto do Idoso). A observação desses períodos específicos pode nos esclarecer se o Estatuto do Idoso e todo o contexto para sua aprovação e posterior concretização causou algum impacto na esfera social do jornalismo, levando-nos a desvendar as implicações de nosso objetivo geral: *analisar por meio da teoria da enunciação de Bakhtin como as revistas Cláudia e Veja, por meio de seus enunciados, representam o idoso e temas de interesse para esse público-alvo, dentro de períodos de tempo determinados.*

DIALOGISMO

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2006).

A revisão de estudos de Bakhtin nos fornecerá a base epistemológica para posteriores análises do gênero *reportagem* nas revistas Cláudia e Veja.

A palavra em si, quando não direcionada ao outro, pode ser considerada apenas como a unidade da língua. No momento em que é dirigida a alguém, recebendo um acabamento específico ao destinatário, converte-se em enunciado. Os enunciados são impregnados de emoções, paixões, valor e juízos, enquanto as unidades da língua são neutras. Possuem significação adquirida pela relação com outras unidades da mesma língua ou de outros idiomas. O dialogismo confere sentido aos enunciados. Os enunciados são acontecimentos únicos, irrepetíveis, pois cada vez que se apresentam possuem um acento, uma apreciação, uma entonação própria. “O enunciado não é uma unidade convencional, é uma unidade real, precisamente delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro (...)” (BAKHTIN, 2011).

Na perspectiva bakhtiniana (2006), a enunciação é a unidade de base da língua em uso que, por ser de natureza social é, portanto, ideológica. O enunciado testemunha a existência do sujeito autor e do sujeito receptor, condição necessária para a constituição do diálogo. Assim sendo, implica sempre a presença dos outros. Em um enunciado concebido como a expressão de mundo de seu autor, existe sempre um enunciado ausente, revelador da presença do outro. É necessário que se entenda que a dimensão dialógica se encontra em qualquer enunciado, pois há sempre pelo menos dois sujeitos caracterizando o diálogo. O que ouve ou lê possui uma participação ativa, tanto na fala exterior quanto interior, ou seja, é o outro, representante do

grupo social.

Tomando como exemplo o gênero midiático reportagem, que está sendo estudado nesta pesquisa, em especial no material impresso das revistas *Veja* e *Cláudia*, sempre se terá espaço para muitas vozes sociais, pelo menos duas, inclusive de posições sociais diferentes, mesmo que não explicitadas no discurso. Esta natureza interdiscursiva da linguagem é o dialogismo bakhtiniano. Mesmo num enunciado de natureza aparentemente monológica há uma comunicação responsiva, uma discussão ideológica com quem está em contato com o material, em que as respostas são antecipadas, existem confirmações textuais, contradições, antagonismos.

Bakhtin propõe o princípio do dialogismo como a essência do funcionamento da linguagem, afirmando que:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 2006).

Por isso, seria muito limitado fazer uma relação direta entre dialogismo e a palavra diálogo. O dialogismo constroi caminhos que vão além do ato da fala entre duas ou mais pessoas. Também não se reduz às relações entre os sujeitos nos processos discursivos. Com relação ao dialogismo bakhtiniano, Flores (2009) explana que:

O dialogismo é constitutivo de todo discurso. É uma propriedade da linguagem (discurso) que estabelece inter-relação permanente com outros discursos e o discurso do outro. Isso se deve ao fato de o discurso trazer ressonâncias de já-ditos, responder a dizeres diversos (passados, presente e futuros) e fazer projeções e/ou antecipações do discurso-resposta. Essa inter-relação permanente com discursos de outrem caracteriza a dinamicidade da linguagem, sua natureza heterogênea e a instauração de variadas relações de sentido. [...] O dialogismo, sendo um princípio intrínseco do discurso, aparece nas diferentes noções desenvolvidas pela teoria bakhtiniana, como *linguagem*, *palavra*, *signo ideológico*, *enunciado*, *sujeito*, *estilo* e *compreensão*.

Contrariamente ao que se pensava a consciência do ser humano não é única. O homem possui sua consciência enraizada em pilares como contexto, historicidade social e, principalmente, o coletivo, ou seja, a consciência individual é moldada pelo social, por vozes dialógicas que interagem, se contrapõem e se complementam.

VALORAÇÃO: ÍNDICES SOCIAIS DE VALORES

VALORAÇÃO – orientação que permite a criação de vários sentidos a um mesmo segmento linguístico; contexto; apreciação social; evolução histórica. (FLORES, 2009)

As características do gênero discursivo que se investiga – reportagem na mídia impressa – nos indicarão a forma como o locutor tende a organizar e apresentar suas ideias. Mas sua posição valorativa certamente estará vinculada ao contexto social e histórico em que está inserido, ao diálogo que travar com outros discursos e ao seu comprometimento com a lógica comercial de sua mídia.

A cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objetos de atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular. Como se pode determinar esse grupo de objetos valorizados? Admitimos chamar a realidade que dá lugar à formação de um signo de tema do signo. Cada signo constituído possui seu tema. Assim, cada manifestação verbal tem seu tema. O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. (BAKHTIN, 2006, p. 45-46)

Portanto, os gêneros produzidos em cada esfera social de atividade humana são impregnados por apreciações sociais de valor que determinam sua criação ou orientação ideológica.

GÊNEROS DISCURSIVOS

O ser humano não fala e não escreve de qualquer jeito, ele depende da atividade compreensiva e responsiva do outro sujeito, princípio da dialogicidade da linguagem e do processamento de constituição e identificação dos gêneros discursivos. Os gêneros organizam os discursos, quer sejam eles cotidianos, ou mais formais.

Segundo Bronckart (1999), os gêneros discursivos constituem-se como diferentes formas textuais (verbais e orais) históricas e socialmente situadas. Esta afirmação reforça os pressupostos bakhtinianos de que os discursos se materializam em consonância com as necessidades da esfera de atividade humana (trabalho, família, escola, etc.) em que são construídos. Resumidamente, os gêneros discursivos referem-se à conjugação de conteúdo, estilo e construção, aliados a um dado enunciado numa esfera da comunicação, transcendendo a simples ideia de agrupamento de características textuais semelhantes.

Assim, quando proferidos, os enunciados logo são identificados ao gênero que pertencem por sua forma, condições de produção, intenção discursiva e interação entre os partícipes do discurso. Para Bakhtin:

Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (2011, p. 283).

Flores, em seu Dicionário de Linguística da Enunciação, afirma que, para o teórico protagonista desse estudo, os gêneros do discurso são definidos como “*tipos relativamente estáveis de enunciados, indissociáveis das atividades humanas, que se realizam em esferas sociais a partir das quais os indivíduos interagem*” (2009, p.132).

Bakhtin (2006) classifica os gêneros discursivos em dois grupos: *gêneros discursivos primários e gêneros discursivos secundários*. Em se tratando dos primários (simples) pode-se dizer que correspondem aos gêneros mais cotidianos e mais imediatos como bilhetes, diálogos, orações, conversação informal, etc. Já os secundários (complexos) são os que se desenvolvem em meios mais formais, gêneros mais elaborados como pesquisas científicas, romances, conferências, dramas, entre outros. Os gêneros secundários tendem a absorver e a modificar os chamados gêneros primários que, conseqüentemente, farão parte dos gêneros mais complexos e se distanciarão da situação imediata de produção do enunciado e de seus contextos reais de uso. Os gêneros discursivos são diferentes assim como as condições de produção, a finalidade, os sujeitos interacionais do discurso e o uso da língua-alvo. Ainda em seu livro *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin reforça que,

A diferença entre os gêneros primários e secundários é extremamente grande e essencial, e é por isso mesmo que a natureza do enunciado deve ser descoberta e definida por meio das análises de ambas as modalidades; apenas sob essa condição a definição pode vir a ser adequada a natureza complexa e profunda do enunciado; à orientação unilateral centrada nos gêneros primários redundaria fatalmente na vulgarização de todo o problema. A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam mão luz sobre a natureza do enunciado. O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. (2011, p. 264).

Entre os gêneros secundários, a mídia impressa é um importante veículo de representação de nossa sociedade e de sua conjuntura. O que nos levou a escolher, para este estudo, duas revistas: Claudia e Veja.

MÍDIA IMPRESSA: REVISTAS CLAUDIA E VEJA

A Editora Abril indica a revista Claudia como a mais lida entre as publicações para mulheres até hoje, desde que surgiu em 1961, abordando temáticas como o dia a dia da mulher, relacionamentos, mulheres que fizeram história, família, filhos, carreira e trabalho, sucesso, dinheiro, moda, beleza, saúde, amor e sexo, espiritualidade e emoções. É um periódico mensal, direcionado ao público feminino, de classe média alta, entre 25 e 45 anos, que trabalha fora e possui uma vida familiar ativa.

A revista Veja é um periódico semanal, igualmente publicado pela Editora Abril, que se posiciona como fonte formadora de opinião sobre temas variados ao amplo público leitor. Consagrou-se no Brasil por trazer temas do cotidiano, economia, cultura, tecnologia, ambiente e principalmente assuntos referentes à política e por possuir um design moderno, que indica a presença do desenvolvimento tecnológico, com fotos, infográficos e textos chamativos, através da montagem de imagens, da utilização de cores e também da transposição de imagens e textos. O grande número de publicidades é o esteio financeiro para a circulação dos exemplares de Veja e foca produtos para um público de maior poder aquisitivo, pois este é o segmento que mais busca conhecimento intelectual.

Tomando como base o Art. 24 do Estatuto do Idoso (2004), que diz: *Os meios de comunicação manterão espaços ou horários especiais voltados aos idosos, com finalidade informativa, educativa, artística e cultural, e ao público sobre o processo de envelhecimento*, esperamos que revistas como Veja, pela amplitude de público e de temas que aborda, e Claudia, direcionada principalmente ao público feminino, publicações que fazem parte da cultura brasileira há décadas, possam nos dar uma ideia da visão que nossa sociedade possui sobre o idoso e, sobretudo, da mulher nessa faixa de idade.

IDOSO: ENTRE A LEI E A REALIDADE

Nas antigas civilizações o papel do idoso era importantíssimo: ele era respeitado e seus conselhos, valorizados, geralmente eram seguidos; o idoso era um elemento chave para o bom desenvolvimento e funcionamento de uma sociedade, pois se acreditava, com uma lógica severa,

que “aquele que mais vive, mais sabe”. Porém, os tempos mudam, e de forma muito veloz. De fato, em uma sociedade moderna, em que os avanços tecnológicos não mais surpreendem, infelizmente se valoriza mais a produtividade e a utilidade imediata, do que a experiência do ser humano acumulada durante anos.

No ano de 2013 o Estatuto do Idoso, Lei Nº 10.741, de 1º de Outubro de 2003, completa uma década de existência no país. De grande importância para a cidadania dos idosos o Estatuto representa o marco regulatório que visa assegurar os direitos da pessoa idosa com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos.

Art. 2º - O idoso goza de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhe, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, para preservação de sua saúde, física e mental, e seu aperfeiçoamento moral, *intelectual, espiritual e social*, em condições de liberdade e dignidade.

Como se sabe, no Brasil, existe ainda um grande distanciamento entre a Lei e a realidade dos idosos, ou seja, entre o discurso e sua real efetivação. Para que a Lei se efetive é necessário a existência de sua ampla divulgação na sociedade, possibilitando às pessoas o conhecimento desse importante instrumento jurídico.

Ao se investigar na mídia a participação (direta ou indiretamente) da terceira idade na sociedade brasileira, percebemos que existe uma grande lacuna. Pode-se entender claramente que nossa sociedade não está acostumada, ainda, a conviver com idosos que não envelheceram, com idosos ativos e dispostos, que esbanjam mais vitalidade que muitos jovens.

Art. 20. O idoso tem direito a educação, cultura, esporte, lazer, diversões, espetáculos, produtos e serviços que respeitem sua peculiar condição de idade.

Os idosos enfrentam variadas dificuldades, não somente biológicas, mas as impostas pela sociedade como o julgamento e a rejeição. Espaços destinados aos idosos praticamente não existem em grande parte da mídia impressa, apesar desse público dispor de tempo, experiência de vida e disposição para o lazer e o entretenimento. Acreditamos que há uma tendência, mesmo que por motivos mercadológicos, de novos espaços e publicações se renderem ao tema, impulsionados pela grande representatividade da população idosa em nossa sociedade.

GÊNERO SOCIAL

Na sociedade ocidental, desde a revolução industrial e a organização das cidades até meados do século XX, os papéis sociais das mulheres e homens eram bem mais definidos. Vinculavam as atribuições femininas ao micro universo privado: em posições sociais subalternas às mulheres cabiam as questões domésticas, o cuidado com os filhos e do marido. As próprias revistas femininas tratavam apenas de temas que tinham como objetivo ajudar a “rainha do lar” em suas tarefas. E aos homens cabiam às decisões do universo público: eram provedores com atribuições políticas e posições sociais públicas. No Brasil a constituição de 1969, vigente até 1988, definia a família como “a base da sociedade, onde o homem é o chefe e a mulher, sua principal auxiliar”.

Também havia um vínculo muito forte do imaginário e do comportamento da sociedade ocidental com as questões de sexo, gênero, desejo sexual e posição social. *“A pessoa que nascesse com o sexo feminino seria uma mulher, com interesse por homens e posições sociais subalternas, maternais, acessórias. Aquele que nascia com a genitália masculina seria, portanto, um homem, com desejo por mulheres e posições sociais públicas, provedoras, protagonistas”*, (CARRARA, 2013).

Com a entrada da mulher no universo público, alguns homens assumiram tarefas antes tipicamente femininas, compartilhando atribuições como afazeres domésticos e cuidado com os filhos. O homem, assim como a mulher, cultua seu corpo, revela seu lado narcisista, assume sua homo ou bissexualidade.

Assim, ao instaurarem o pressuposto de que a figura feminina conquistou espaço na sociedade, os textos midiáticos mostram que o espaço do homem modificou-se. Determinar o que é biológico e o que é socialmente definido no comportamento humano é um campo de investigação cercado ainda de questionamentos. Enquanto isso, a divulgação de imagens e de representações colabora para a aceitação, manutenção e alteração de valores sociais pela maioria da população. A constatação de que o homem mudou refere-se a um tema que não deixa de ser polêmico em algumas áreas do conhecimento, bem definido em outras e, com certeza, está sendo bem aproveitado no universo da comunicação. (GHILARDI-LUCENA, 2005).

Neste novo cenário a imagem do idoso também se transformou. Principalmente da mulher, antes geralmente reclusa ao universo privado, de clausura doméstica, com seus bordados e bolinhos de chuva para os netos, passou a ter uma atuação mais forte no mercado de trabalho e na vida pública.

MÉTODO:

Metodologicamente, está sendo realizada a análise e classificação de enunciados coletados nos exemplares dos anos 1997 (anterior ao início da elaboração do Estatuto do Idoso); 2005 (após a aprovação do Estatuto do Idoso) e atualidade (2013 – uma década após a aprovação do Estatuto do Idoso) de duas revistas nacionais: Claudia e Veja.

Uma análise quantitativa das reportagens nestes exemplares permite identificar se, nos cortes sociotemporais selecionados, o idoso é considerado pelos periódicos como público leitor de destaque, se há referências e conteúdos específicos que se destine a esses leitores. Também indicará a existência ou não de um número maior de reportagens direcionadas especialmente ao público feminino.

A análise qualitativa tem como base a teoria da enunciação de Bakhtin, especialmente valoração e dialogismo, de forma a identificar as múltiplas vozes sociais convocadas pelos autores dos enunciados analisados. Por sua vez, tais enunciados serão extraídos das reportagens sobre idosos encontradas nos cortes sociotemporais escolhidos. Será observado também se essas vozes virão para cooperar com o sentido proposto para a reportagem, ou para desfazer as argumentações contrárias ao autor. Ainda, referindo-nos a metodologia trabalhar-se-á, também, com a teoria/análise de enquadramento de Erving Goffman (2012) que no entendimento de Silva (2011):

A análise de enquadramento nos fornece os instrumentos para analisar os padrões de apresentação, seleção, ênfase e exclusão textuais através dos quais os jornalistas organizam o discurso, escolhendo, separando, excluindo ou enfatizando determinados aspectos de uma realidade, desenhando uma angulação específica (SILVA, 2011, p.2).

Assim, a Teoria de Enquadramento (análise de enquadramento) aplicada para pesquisas de interações sociais, especialmente da mídia impressa (SILVA, 2001 e SOARES, 2006) tem servido de apoio para o tratamento dos dados de nossa investigação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de a pesquisa estar inconclusa, tendo em vista que o último corte temporal escolhido é o ano corrente (2013) por corresponder a uma década após a aprovação do Estatuto do Idoso, a desvalorização dos cidadãos que estão fora do mercado de trabalho formal

(oficialmente inativos) é evidenciada pela escassez de reportagens sobre ou para idosos nas revistas selecionadas.

De qualquer maneira, estamos certos de que ao finalizar nossa proposta inicial de:

- analisar como se materializam os conceitos bakhtinianos de dialogismo e valorização na comunicação jornalística das reportagens sobre e/ou para idosos, selecionados nas revistas Cláudia e Veja;

- analisar se e como os enunciados jornalísticos contribuem para a valorização do envelhecimento populacional como sugere o Estatuto do Idoso;

- observar a evolução dos temas relacionados ao idoso nos três períodos sugeridos, por meio da análise contextual das reportagens selecionadas;

- verificar a existência de algum impacto real e não apenas retórico do estatuto do idoso nos enunciados das reportagens analisadas;

- acreditando que o discurso de um se inscreve no discurso do outro, conforme nos esclarece Bakhtin, refletir até que ponto isso é ocultado ou revelado nas publicações;

- considerando a representatividade da mulher na população idosa e urbana, identificar se estas revistas abordam em suas reportagens temas direcionados especificamente ao público feminino ou, se tratando do idoso, em sua maioria são genéricos a todos os gêneros sociais;

- através da Teoria Enunciativa de Bakhtin repensar o processo do envelhecimento e o papel do idoso na sociedade brasileira atual, contribuindo para sua melhor inclusão social;

poderemos contribuir para a reflexão sobre as reais condições sociais do indivíduo com mais de 60 anos, abrir caminho para novas pesquisas que venham a valorizar seu papel atual em nossa sociedade, sugerir projetos e atividades de inclusão social e reconhecer a importância econômica do trabalho da mulher idosa no seio familiar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. (Voloshinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 12º ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de Linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. Tradução de Anna Rachel Machado. São Paulo: Educ, 1999.

BRASIL. Estatuto do idoso: lei federal nº 10.741, de 01 de outubro de 2003. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2004.

CARRARA, Sérgio. O posto do oposto: há uma crise dos gêneros na contemporaneidade? A questão da identidade no mundo de hoje. LUZ – Revista **Eletrônica da CPFL Cultura**. Edição 02. Disponível em: < <http://luz.cpfcultura.com.br/reportagem/>>. Acesso em: 05 de maio de 2013.

CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina. Disponível em: < <http://www.eclac.org/brasil/>>. Acesso em: 15 de agosto de 2013.

CLAUDIA. Disponível em: <<http://publicidade.abril.com.br>>. Acesso em 08/2013.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; TEIXEIRA, Marlene; FINATTO, Maria José Bocorny. **Dicionário da Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

GOFFMAN, Erving. **OS QUADROS DA EXPERIÊNCIA SOCIAL: Uma perspectiva de análise**. RJ: Editora Vozes, 2012.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. Representações do gênero masculino na mídia impressa brasileira . **LIVRO DE ACTAS - IV SOPCOM 1018**. PUC, Campinas, 2005.

PNAD - [Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 2009 - IBGE](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/pnad2009/). Disponível em:< <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/pnad2009/>>. Acesso em 06/2013.

SILVA, Andreia Maria Ribeiro; TONETO, Diana Junkes Martha. Análise do Discurso sobre a velhice no Estatuto do Idoso. **Revista do SELL**, Minas Gerais, 3ª. Ed. Maio de 2011.

SOARES, Murilo César. Análise de Enquadramento. In: BARROS, A. e DUARTE, J. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006 (material disponível no Portal Atlas).

VEJA. Disponível em: <<http://publicidade.abril.com.br>>. Acesso em 07/2013.

À BASE DE CHACOALHADAS É QUE OS HUMANOS FUNCIONAM: ANÁLISE DE UM TEXTO DA SEÇÃO “POR AÍ” PUBLICADO NO JORNAL ZH

IANA GIACOMOLLI
UPF

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como foco de interesse um dos textos da coluna “Por aí”, de Mariana Kalil, publicada no caderno Donna do jornal Zero Hora dominical. Trata-se do texto “A base de chacoalhadas”, veiculado no dia oito de setembro de dois mil e treze. Frente a isso, realizar-se-á uma análise dos recursos linguísticos que constituem o texto e constroem os efeitos de sentido deste. Tais recursos compõem um texto diferente do comum, bem-humorado, embora trate de uma temática simples e cotidiana, banal até. A propósito, os textos publicados na coluna, de modo geral, possuem essas características.

A escolha deste texto ocorreu devido aos recursos multissemióticos utilizados, os quais acionam várias manifestações de linguagem, mais dinâmicas e amplas que as comumente utilizadas em textos de colunistas de jornais impressos. Voltados ao universo feminino, os textos da escritora buscam cativar o interesse de mulheres de diversas faixas etárias, além é claro do público masculino que também interage e questiona acerca desse universo.

O artigo irá analisar o texto frente aos diferentes recursos utilizados pela autora, bem como os efeitos de sentidos que estes recursos projetam no texto, tendo como embasamento teórico principal autores como: José Luiz Fiorin e Emile Benveniste, os quais darão sustentação às análises feitas no decorrer do trabalho.

Para a realização deste trabalho e alcance dos objetivos almejados este será organizado em três seções, assim constituídas: na primeira seção, discorreremos sobre o valor dos signos nos enunciados; na segunda seção, sobre a constituição dos textos sincréticos; e, na terceira, efetuamos a análise do texto escolhido.

1 O VALOR DOS SIGNOS NOS ENUNCIADOS

O homem se comunica por meio de signos, sejam eles linguísticos, gestuais, imagéticos, e é por meio deles que faz definições e distinções acerca do que vivencia, explica suas ideologias e manuseia a língua da qual ele faz uso constante e incessantemente.

Os signos fazem parte da vida social e psicológica do ser humano, porque de acordo com seus valores e concepções ele faz determinadas seleções de uso dos signos, e por meio das escolhas realizadas traz intrínsecas suas expectativas em relação às respostas advindas de seu interlocutor quanto às exposições linguísticas feitas por ele. De acordo com Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.51):

O papel do signo é o de representar, o de tomar o lugar de outra coisa evocando-a a título de subtítulo [...] A menor atenção ao nosso comportamento, às condições da vida intelectual e social, à vida de relação, às relações de produção e de troca nos mostra que utilizamos concorrentemente e a cada instante vários sistemas de signos[...]

Os signos recebem modificações de natureza apenas temporariamente e de acordo com as situações de uso, ou seja, um signo é o que o outro não é. Por exemplo, o preto só existe em oposição ao amarelo, ao branco, ao azul... Sendo assim, um signo dentro de uma estrutura sintática pode receber diferentes significações, ele se define no sistema pela relação que estabelece com os outros signos do sistema que integra. E isso, muitas vezes, se repercute através do meio pelo qual o signo está sendo utilizado, ocorrendo em qualquer sistema semiótico, ou seja, na linguagem verbal ou não-verbal. Tomemos como exemplo o pôr-do-sol. Do ponto de vista científico este não existe, uma vez que é a Terra que gira em torno do sol, já para um leigo é a imagem do sol que vai se escondendo por entre nuvens e dando espaço a escuridão da noite, sendo uma nova idéia e também outro valor.

Na situação de comunicação, o “valor” de um signo é percebido pela diferença que este apresenta dentro dos enunciados. Contudo, Benveniste (BENVENISTE, 1989, p. 57) diz haver alguns critérios para essa percepção:

Todo sistema semiótico repousa sobre signos deve necessariamente comportar(1) um repertório finito de SIGNOS, (2) regras de arranjo que governam suas FIGURAS, (3) independente da natureza e do número de DISCURSOS que o sistema permite produzir.

É por meio da língua que os homens fundamentam seus pensamentos e formam

sociedades. Ela fornece um modelo semiótico singular, que é simultaneamente formal na sua estrutura e funcionamento. Ao falar sobre a língua enquanto sistema de signos, Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.63) apresenta algumas especificações: 1º ela se manifesta pela enunciação, que contém referência a uma dada situação; falar, é sempre falar – de; 2º ela consiste formalmente de unidades distintas, sendo que cada uma é um signo; 3º ela é produzida e recebida nos mesmos valores de referência por todos os membros da comunidade; 4º ela é a única atualização da comunicação intersubjetiva.

É na relação de eu/tu que o signo desenvolve papel fundamental, pois é por meio dele que se realizam globalmente relações de interpretação. O homem sempre se coloca de maneira individual em oposição ao seu co-enunciador e interpreta o que lhe é exposto também individualmente, trazendo em si todas suas concepções ao abordar determinado referente. Conforme Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.68):

Aquele que fala se refere sempre pelo mesmo indicador *eu* a ele- mesmo que fala. Ora, este ato de discurso enuncia *eu* aparecerá, cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia, é cada vez um ato novo, ainda que repetido mil vezes, porque ele realiza cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos.

A língua é o sistema dentro do qual o signo ganha espaço e valor, porém ela é investida de dupla significância, onde dois modos distintos de significar se sobrepõem ou se unem para significar, são eles: o modo semiótico e o modo semântico. O modo semiótico designa o modo de significação que é próprio do signo linguístico e que o constitui como unidade e deve ser reconhecido; já o modo semântico tem sua significação engendrada no discurso e deve ser compreendido. De acordo com Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.66):

A diferença entre reconhecer e compreender envia duas faculdades distintas do espírito: a de perceber a identidade entre o anterior e o atual, de uma parte, e a de perceber a significação nova, de outra [...]
A língua é o único sistema em que a significação se articula assim em duas dimensões.

Frente a essa dupla significância da língua, cada vez mais se criam modelos textuais e ampliam-se as linguagens, a fim de usufruir dessas potencialidades que a língua apresenta. Pode-se notar que cada vez mais se “mesclam” sistemas de signos na construção de textos: a linguagem verbal, que tem como unidade básica a palavra (signos); e a linguagem não-verbal, expressa através de imagens, sons, cores, formas... Esses textos que utilizam mais de uma

forma de linguagem na construção do sentido, são chamados de textos sincréticos. Um filme, por exemplo, é um texto sincrético, nele ocorre a junção do texto verbal (fala), imagens, gestos, músicas, etc.

Essa mescla de linguagens possibilita ao leitor uma amplitude acerca dos temas abordados pelo texto, mas para que haja uma maior compreensão entre os interlocutores faz-se necessário que estes dominem os componentes dos signos linguísticos utilizados na comunicação interpessoal que são: o significado (conceito coletivo de um signo) o significante (imagem acústica que o signo suscita).

2. ENUNCIÇÃO E ENUNCIADO

A língua se organiza enquanto sistema e, por meio deste sistema, o homem busca transpor emoções, pensamentos... Assim, o homem organiza enunciados, os quais surgem em determinadas situações comunicacionais, num determinado espaço, num determinado momento e fazendo referência a determinada pessoa.

A enunciação envolve a tomada da palavra diante da relação *eu-tu*, ou seja, os sujeitos se apropriam da língua e a atualizam de acordo com suas vivências, conceitos e ideologias. A apropriação ocorre por meio da seleção dos signos linguísticos comuns aos sujeitos. Já a atualização decorre da expressão e compreensão de uma ideia relativa aos interlocutores e a situação em que essa língua está sendo utilizada. O estudo da enunciação se concretiza através do enunciado que é a materialização deste processo. Afirmo Benveniste, (BENVENISTE,1989, p.83):

A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso... É a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise da significância.

Assim, um enunciado pode ter vários sentidos dependendo do contexto no qual ele é produzido, do conhecimento pragmático dos interlocutores e dos diferentes sentidos gerados no seu uso. A enunciação deve ser realizada integralmente pelos participantes, bem como a escolha de signos em determinadas circunstâncias comunicacionais para que o enunciado seja executado plenamente e seus objetivos atingidos sem dar vazão ao que não se pretende enunciar.

Na construção dos enunciados, o indivíduo busca salvar sua face, e para tanto faz projeções mentais dos sentidos que suas enunciações podem produzir diante do outro, para que, assim, se evitem más interpretações que resultem em situações desagradáveis. Por esse motivo, agir com polidez pode amenizar momentos desagradáveis aos indivíduos participantes do ato comunicativo. FIORIN (FIORIN,2003, p.175):

A polidez lingüística tem por efeito diminuir os efeitos negativos dos atos ameaçadores da face, de adoçá-los. É para isso que recorremos aos atos de fala indiretos: não se dá uma ordem brutalmente, mas exprime-se um desejo. Há outras estratégias de polidez lingüística : não se critica um trabalho, se fazer uma série de preliminares que mostram que ele está bom.

Há ainda nos atos enunciativos o que é dito explicitamente e pode ser questionado e o que é pressuposto, o qual dependerá da interpretação que outro indivíduo tiver acerca do que foi enunciado. Em muitos momentos o pressuposto ou subentendido é apresentado por linguagens não verbais e produzem efeitos de sentido no texto diferente do esperado enquanto texto apenas verbal.

3.TEXTO SINCRÉTICO E SUA COMPOSIÇÃO

É impossível comunicar-se verbalmente a não ser por meio de algum texto. Todo o texto é composto de enunciados que são agrupados e encadeados como maneira de transmitir uma posição frente a um assunto que é o tema central do texto, pois a linguagem verbal é uma atividade sociocultural e também histórica. De acordo com Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.27):

A sociedade não é possível a não ser pela língua; e , pela língua também o indivíduo. O despertar da consciência na criança coincide sempre com a aprendizagem da linguagem, que introduz pouco a pouco como indivíduo na sociedade.
...a linguagem representa a mais alta faculdade que é inerente à condição humana, a faculdade de simbolizar.

É através dessa faculdade de simbolizar que o homem concebe o texto na dualidade de objeto de comunicação e também de significação. A teoria semiótica greimasiana¹ concebe o texto como um todo organizado de sentido, constituído por um plano de conteúdo e um plano de expressão. Trata-se de uma teoria que busca explicar o que o texto diz e como faz para dizer o que diz. Esta teoria diz que o texto se constrói a partir de um “percurso gerativo de sentido”, que compreende três níveis de estruturação: o nível discursivo, o nível narrativo e o nível fundamental.

Conforme Barros (BARROS, 1997, p.9) o percurso gerativo de sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. São estabelecidas três etapas do percurso: a primeira delas é a do nível fundamental, onde a significação emerge de uma oposição semântica

¹ O estudo da Teoria Semiótica Discursiva tem seu marco fundador nos seminários de A. J. Greimas (1966,1970,1983) que traz a teoria semiótica de linha francesa para analisar os processos linguístico –discursivos que constroem o texto e buscam dar conta dos diferentes níveis de organização dos textos e dos discursos.

mínima (ex.: vida x morte); a segunda etapa é a do nível narrativo, na qual organiza-se a narrativa do ponto de vista de um sujeito cujo objetivo é persuadir outro a fazer algo; e a terceira etapa é o nível discursivo, que é quando a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. É neste nível que tomam “forma” as escolhas enunciativas voltadas à persuasão do enunciatário. Por exemplo, é no nível discursivo que se inserem as imagens, que os personagens ganham identidade (forma, nome, idade), que o local se materializa como uma cidade determinada... assim, é também neste nível que se mostram os recursos verbais e não verbais utilizados pelo enunciador na constituição do enunciado.

A semiótica discursiva tem-se mostrado de grande importância frente à utilização cada vez mais recorrente de textos sincréticos, os quais fazem uso de imagens, cores, formas que aproximam o leitor e o fato ocorrido, produzindo efeitos de sentido como sensibilização, encantamento, proximidade ou distanciamento, além de persuadi-lo. Pode-se citar, como exemplo, os textos jornalísticos que fazem uso de fotografias e infográficos, além da linguagem verbal. Tais elementos entram na constituição do texto e, além de informarem, produzem efeitos de sentido, como o de realidade. A propósito, efeito de realidade ou de referente, é o principal efeito de sentido que se constrói quando da utilização de fotografias.

Também há que se considerar que algumas escolhas verbais, como gírias, linguagem informal, utilização do “eu-tu/aqui/agora”, produzem nos textos outros efeitos de sentido, como o efeito de subjetividade e aproximação entre enunciador e enunciatário, “simulando” uma relação de intimidade, de informalidade, de cumplicidade entre ambos.

4. KALIL E SEU TEXTO

Os sentidos advindos dos textos pós-modernos são constituídos num universo entrelaçado de palavras, imagens, cores e padrões sintáticos descomplicados, permitindo compreensão rápida e global, refletindo o processo contínuo de informação e o ritmo acelerado da vida pós-moderna. Busca facilidade de compreensão e assim os recursos sincréticos acabam por atingir aos mais diversos públicos contribuindo para uma rápida interpretação.

Assim são os textos da colunista Mariana Kalil, que faz uso de diferentes recursos semióticos, realizando-se por mais de um código semiótico para atingir e conquistar seus leitores. O texto “À base de Chacoalhadas” traz como tema um assunto banal a constante preocupação com o peso, que aflige a maioria das brasileiras -, que interessa geralmente ao público feminino, mas instiga a curiosidade já a partir do título, já que faz o leitor perguntar-se: chacoalhar o quê?, Quem?, Por que chacoalhar?, O que é chacoalhar?. Fazendo com que o texto seja lido na intenção de obter as respostas instigadas. Além disso, o fato de a autora utilizar a

primeira pessoa do singular nas formas verbais (*comecei, termino, corri...*) cria uma atmosfera de pessoalidade, de informalidade que em alguns momentos a faz parecer amiga da leitora e demonstra que a autora vivencia os mesmos conflitos e questionamentos de seu público. Como o trecho que aparece:

Comecei meu próprio desafio Medida certa.

Termino a primeira semana com a sensação de dever cumprido. Corri três dias na esteira, fiz três aulas de pilates, cortei doces e carboidratos.

Toda a vez que um locutor assume seu papel na enunciação, ele instaura um alocutário com uma posição de resposta, e por esse motivo o locutor fala de si e coloca-se a um mesmo nível linguístico do alocutário. De acordo com Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.250), *Eu* designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o “eu”: dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim. É dessa maneira que a autora explicita suas posições sobre ela, levando seus leitores a acreditar em algo, experimentar e fazer o que se quer que seja feito. Essa escolha pela primeira pessoa produz efeitos de sentido de subjetividade, de pessoalidade, de aproximação entre enunciador e enunciatário.

Além disso, a autora faz uso de pronomes que remetem a pessoa dela, ou seja, os pronomes pessoais do caso reto e também oblíquos como: eu, me, mim. Além do pronome possessivo: minha. Tais escolhas concorrem para construir o “estilo” enunciativo da autora.

Veja-se o trecho:

A minha primeira chacoalhada aconteceu no domingo passado quando meu penúltimo jeans que ainda me servia me levou a uma luta corporal contra mim mesma no chão do quarto na tentativa de fechar o maldito botão

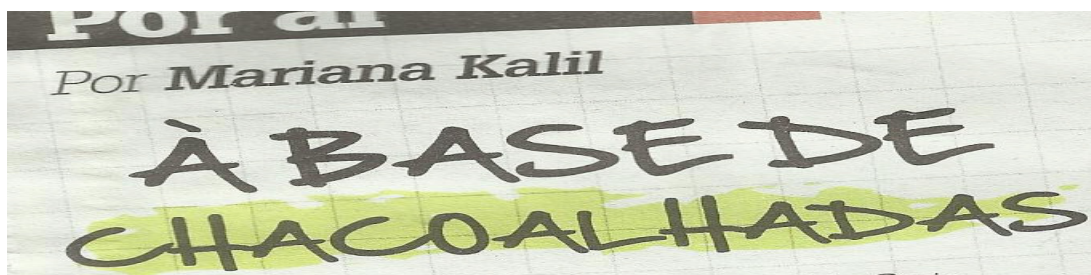
Essa passagem demonstra que assim como os leitores da coluna, a autora sofre com problemas referentes ao aumento de peso que atormenta a vida das mulheres brasileiras. De acordo com Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.84):

...desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta no outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma locução, ela postula um alocutário.

Além disso, também muitos dos marcos temporais instaurados no texto tomam como referência o tempo presente, o agora da enunciação, como por exemplo as formas verbais: *comecei, corri, fiz, cortei, matriculei, descobri, consultei, comprei...* Todas essas formas têm o agora da enunciação como tempo de referência, ou seja, são atos considerados passados em

relação ao momento em que a autora escreve o texto.

Para que o leitor reconheça o “estilo” do autor que escreve, alguns desses recursos tornam-se como uma assinatura e estão presentes em todos os textos daquele autor. Nos textos de Kalil, a forma da letra utilizada na escrita do título do texto pode ser considerada uma marca do “estilo” do texto, além do grifo em tom verde-limão. Ambos se fazem presentes em todos os textos da autora. Veja-se abaixo:



Na modalidade visual, Mariana faz uso de imagens como os dois cachorros que são: um shih tzu branco, e outro Yorkshire Terrier de pelagem negra e marrom. Esses dois cães fazem comentários sobre o que a autora diz, “avaliam” e questionam suas palavras. Certamente, a escolha destes dois mascotes também é significativa, já que representam cãezinhos que comumente são mascotes do público feminino, principal leitor da coluna. As imagens desses dois cachorrinhos, também produzem efeitos de sentido tanto de realidade, já que ali está a foto materializando a imagem de dois pequenos cães, quanto de aproximação, já que incita a ideia de que a autora, assim como a maioria das mulheres, gosta de bichinhos, possui cãezinhos como mascotes. Obviamente, tais estratégias enunciativas estão a serviço da adesão do enunciatário, da identificação deste com o autor.

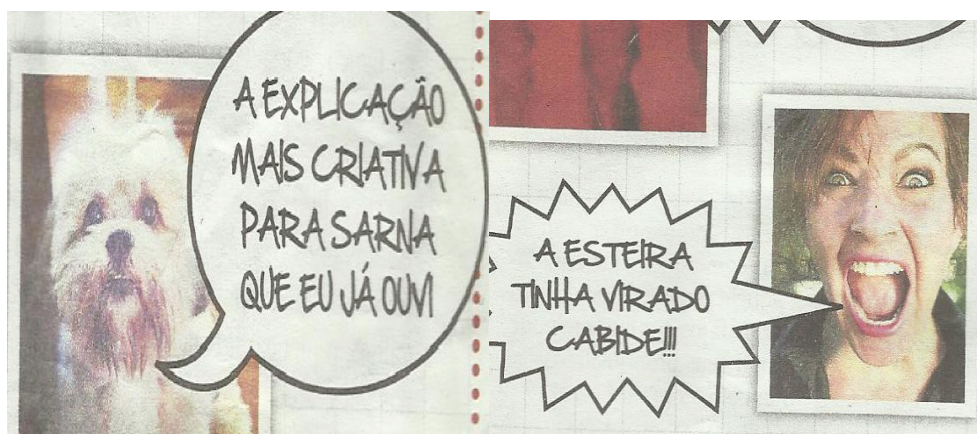
Além dos dois mascotes, ainda aparecem nesse texto imagens de quatro mulheres diferentes, as quais são utilizadas para “ilustrar” – com uma boa dose de exagero – sensações, emoções femininas diante de determinadas situações. As imagens seguem abaixo:



As imagens das mulheres também impingem uma atmosfera lúdica ao texto. O exagero aqui serve ao riso, à descontração. É uma forma criativa de brincar com a tendência ao exagero

própria de muitas mulheres, que gritam, se descabelam, fazem drama por coisa pouca. Nesse sentido, tais imagens também projetam efeitos de sentido de aproximação, de identificação, de cumplicidade entre enunciador e enunciatário.

Mariana também faz uso de recursos semióticos muito utilizados em histórias em quadrinhos, como o uso dos balões para representar a fala das personagens. Esses balões, em alguns momentos, quando vêm em forma de um círculo mais ou menos regular, mostram que os personagens estão falando com a autora, ou com o leitor, ou entre eles. Outras vezes os balões assumem formas pontiagudas, representando os gritos desses mesmos personagens para alertar, lembrar e representar sensações que são comuns aos que vivenciaram a experiência por ela relatada.



A organização do texto também é bem demarcada por linhas pontilhadas em cor vermelha. Contudo, essas não são linhas horizontais e tampouco verticais. Elas trazem a ideia de um labirinto, que pode, entre outras coisas, representar as dúvidas, confusões e incertezas da mulher contemporânea que trabalha, cuida da casa, marido, filhos e ainda tem de estar bonita e cuidar de si.

A enunciativa, através de seu texto, faz com os leitores também dialoguem subjetivamente e tirem as suas próprias conclusões sobre o assunto debatido, concordando, discordando ou repensando suas atitudes e concepções. Como afirma Benveniste (BENVENISTE, 1989, p.229):

A noção de semântica nos introduz no domínio da língua em emprego e em ação; vemos desta vez na língua sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas, transmitindo informação, comunicando a experiência, impondo adesão, suscitando a resposta, implorando, constringendo; em resumo organizando toda a vida dos homens.

A autora da coluna “Por Aí” trabalha com o texto sincrético de maneira que os recursos semióticos por ela utilizados influenciem na construção visual e também interpretativa do texto, ampliando as possibilidades de construção de sentidos por parte do leitor e tornando o texto atraente e instigante. O texto carrega consigo todo um viés de imaginário através das ilustrações usadas e das personagens.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do texto, associada às imagens permitem que a mulher “antenada” e que vive num contexto pós-moderno tenha grande identificação com o texto escrito por Mariana Kalil. De linguagem fácil, imagens reiteradas e assuntos que interessam ao público feminino, ela acaba por aproximar-se das leitoras e tratar de assuntos que instigam esse universo, tão cheio de dúvidas e incompreensões, relatando de maneira simples, despojada e bem-humorada inquietações comuns a todas as mulheres.

Além de usar termos comuns na linguagem cotidiana, seus recursos semióticos e de linguagem aproximam e enunciativa dos leitores, criando um clima de intimidade que diferencia seu texto dos demais. No texto, explicita-se a subjetividade do enunciador, principalmente pelas marcas enunciativas. Também se evidencia uma dose de sentimentalismo bem próprio do universo feminino, o que se pode notar através da afeição demonstrada pelas mascotes, as quais são marcas recorrentes em seu trabalho e remontam à sociedade atual onde os animaizinhos de estimação têm ocupado lugar de destaque e importância na nova estruturação familiar.

Representando por meio de balões as constantes dúvidas, questionamentos, relações de instabilidade e inseguranças femininas, ela acaba por demonstrar que mesmo atuando em diferentes papéis sociais a essência feminina é a mesma e caracteriza-se subjetivamente trazendo à tona a ideia de fuga que mobiliza e une as mulheres num determinado contexto, diferenciando-as dos demais seres humanos que as cercam, tornando-as especiais, parecidas mas incomparáveis entre si.

Enfim, as escolhas enunciativas utilizadas pela autora dão ao texto uma identidade própria e bem peculiar, diferente das demais colunas que estamos acostumados a ver publicadas em jornais impressos. A junção de diferentes recursos (verbais e não verbais) faz surgir um texto criativo e bem-humorado, próprio para uma leitura descontraída, num momento de lazer.



REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo. Ática, 1997.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística Geral I**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.
- FIORIN, José Luiz. Teoria dos Signos. In: FIORIN, J.L. **Introdução à Lingüística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- FIORIN, J. L. A linguagem em uso. In: FIORIN, J. L. (Org.) **Introdução à Lingüística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

ANEXO:

Por aí
Por Mariana Kalil

À BASE DE CHACOALHADAS

Comecei meu próprio desafio Medida Certa. Termina a primeira semana com a sensação de dever cumprido. Corri três dias na esteira, fiz três aulas de pilates, cortei doces e carboidratos.

Fotos reprodução

ESTÁ TUDO BEM!!

Todo mundo precisa de uma chacoalhada para entender que não dá mais para seguir com a alimentação do inverno se a ideia é chegar feliz ao verão. A minha primeira chacoalhada aconteceu no domingo passado, quando o penúltimo jeans que ainda me servia me levou a uma luta corporal contra mim mesma no chão do quarto na tentativa de fechar o maldito botão.

PARECIA UM ATAQUE EPILÉTICO!

A minha segunda chacoalhada ocorreu ao abrir a porta do quarto onde jaz a esteira que me matei para comprar em 10 suadas prestações. Parei estaqueada diante da cena.

UMA CENA HORRÍVEL

A ESTEIRA TINHA VIRADO CABIDE!!

Bem que me avisaram que a esteira viraria cabide depois de alguns meses dentro de casa, mas eu não acreditei. Tenho a dizer que ela QUASE virou cabide. Foi salva pelo gongo da minha noção de que, depois de uma certa idade, não basta só fechar a boca.

É PRECISO SUAR!

Como acalento a mania de querer as coisas para ontem, imediatamente quis me tornar uma maratonista para ontem. Me matriculei nas duas próximas corridas que serão realizadas em Porto Alegre, a Track & Field Run Series, no dia 15 de setembro, às 8h da manhã, e a PoA Night Run, no dia 28 de setembro, às 20h30min.

ARRANJOU MOTIVO PARA IR ÀS COMPRAS!

ELA SÓ COMPROU BÁSICO, SOU TESTEMUNHA

Comprei um monitor de frequência cardíaca e um tênis novo. Agora estou atrás de algum produto que elimine a vermelhidão e a sofrível coceira nas pernas que sinto ao correr ou caminhar.

TENHO VONTADE DE ARRANCAR AS PERNAS FORA!!!

Descobri que a coceira é mais comum do que imaginava. Consultei especialistas e fui informada que deve-se ao fluxo sanguíneo. Nós regulamos a temperatura do corpo através da pele. Com o aumento da vascularização, ocorre maior sensibilidade, que, associado ao suor, pode causar coceira. Com o treinamento contínuo, essa coceira tende a parar, já que ocorre uma adaptação do tecido.

A EXPLICAÇÃO MAIS CRIATIVA PARA SARNAS QUE EU JÁ OUI

Acesse meu blog para ler outras histórias
www.marianakalil.com.br

8 DE SETEMBRO DE 2013 DONNA ZH 5

TERRA GAÚCHA E CUORE: UM CASO DE INTERTEXTUALIDADE

HELOISA SOUSA PINTO NETTO
UFRGS

Na virada do século XIX para o século XX teve início no Brasil uma mobilização engendrada por intelectuais em prol do destino da educação e da formação do futuro cidadão brasileiro. Foi um período marcado por intensa campanha de clara feição positivista que buscava a divulgação de valores decorrentes da universalização do acesso ao sistema escolar, ligada à nova condição republicana.

O nacionalismo entrou de forma definitiva no cotidiano, civismo e moralismo faziam parte do cenário nacional, intelectuais como Olavo Bilac e Coelho Neto viajavam pelo Brasil na tentativa de consolidação de valores patrióticos e de asseverar as relações e estruturas sociais para regenerar o país. No Rio Grande do Sul encontramos em João Simões Lopes Neto um expoente deste pensamento, o de difusão de valores cívicos através da educação, ou melhor, de livros de leitura para escola.

No ano de 1904 o autor pelotense proferiu uma conferência na Biblioteca Pública de Pelotas denominada “Educação cívica – Terra Gaúcha (Apresentação de um livro)”, na qual expos seu plano editorial e literário que visava o leitor escolar. De conteúdo cívico – como explicita bem desde o título e seguindo o movimento que estava sendo feito por muitos autores nacionais que difundiam preceitos nacionalistas através de conferências e de suas obras para a escola- a palestra aponta para estas diretrizes, para em seguida fazer uma referência à matéria local e à edição de um livro. Na conferência são citadas as obras de cunho patriótico *Educação Nacional*, de José Veríssimo (1890) e *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso (1900), que serviriam de inspiração para o autor. Além destas, como inspiração maior, aparece *Cuore* (ou *Coração*), obra do italiano Edmondo De Amicis, escrita em 1886 e caracterizada pelo desejo de seu autor de prestar um serviço ao seu país incutindo nos jovens leitores valores morais e sociais, sobre os quais deviam ser construídos os pilares da Itália moderna recém-unificada que ainda apresentava sinais de sua antiga fragmentação, não só política, mas também cultural e linguística.

Durante sua explanação o escritor deixou transparecer seu propósito: para além do plano editorial e literário que visava o leitor escolar no intuito de estimulá-lo e educá-lo dentro da

ótica nacionalista, Simões Lopes buscava também a valorização da cultura local e da tradição popular.

Sonho fazer um livro simples, saudável, cantante de alegria e carinho, que os homens, rindo da sua singeleza o estimassem; que fosse amado pelas crianças, que nele, com a sua ingênua avidez, fossem bebendo as gotas que se transformassem mais tarde em torrente alterosa de civismo(...) que pudesse condensar o coração meigo, valente e virtuoso da mãe brasileira; a serenidade dos nossos heróis, a independência e a firmeza dos nossos maiores, a probidade dos nossos estadistas(...) que ressalta-se a terra, o povo, a pátria(...) Sonho fazer um livro assim que concretizasse a tradição, a história, ensinamentos cívicos e as aspirações pátrias. (LOPES NETO, in TAMBARA, ARRIADA, 2009, p.234)

A conferência, francamente inspirada em seu formato na obra acima citada de José Veríssimo, pode ser considerada o ponto de partida de seu plano editorial de fundo pedagógico. Em decorrência de percalços econômicos de ordem pessoal, o escritor trabalhou como professor em escolas de Pelotas, talvez tenha sido este o fator desencadeador de tamanho interesse por questões da educação. Várias ações suas são conhecidas, mesmo que careçam de informações mais precisas. Existia o projeto de um livro, o autor afirmou na referida conferência sua intenção de escrevê-lo aos moldes da obra italiana *Cuore*, mas revestindo-o de cenas nacionais:

Um livro em que eu pudesse lançar golpes de luz, de gratidão e amor sobre a imensa tela do Brazil, mas, entoando a gloria excelsa patria...como um passarinho que voeja por todo o jardim, e que tem o seu galho predilecto na roseira mais amiga e ahi desfere o canto, repousado, assim eu me prendesse mais detidamente ao meo Estado natal. Era um livro assim, em que se concretisasse a tradição, a historia, o ensinamento civico e as aspirações patrias, que eu dedicaria, mais vibrante hausto da minha pobre vida, a terra riograndense, mãe de raça forte, tumulto de ossadas venerandas, berço de incomedido patriotismo. Um livro que vivesse no rancho das margens do Uruguay e no palacio das plagas do Oceano; e que das suas paginas simples e sinceras, fulgisse nitida e vivaz, amorosa, exemplificadora e saudosa, a plaga dos pampas, o berço dos Farrapos, a “Terra Gaúcha!!!” (LOPES NETO in TAMBARA, ARRIADA, 2009, p.325)

Seguindo, portanto, o curso dos acontecimentos protagonizados por autores da época que se dedicavam à tarefa de propagação de ideais cívicos através da publicação de livros para uso pedagógico, Simões Lopes Neto passou a se dedicar ao seu próprio projeto literário - a concepção de um livro voltado ao leitor escolar ou que de alguma maneira cumprisse o propósito de educar -, no qual noções de unidade nacional estivessem interligadas às peculiaridades regionais. Até onde se sabe tal projeto nunca chegou a ser de fato totalmente efetivado, em

torno desta produção, que em parte foi realmente concebida, encontramos sempre informações desencontradas, acompanhadas de suposições. A obra *Terra gaúcha – Histórias de infância* passou cerca de cem anos esquecida, somente vindo a conhecimento público por meio da biografia do autor escrita por Carlos Francisco Sica Diniz e publicada em 2003. Sica Diniz viu os manuscritos, dois cadernos com cerca de setenta páginas cada, ao visitar o jurista pelotense Mozart Russomano, eles estavam numa pequena mala onde pararam escritos e pertences do autor após sua morte. O jurista a havia herdado da viúva de Simões em reconhecimento por ajuda prestada em um processo de obtenção de pensão. Talvez por uma avaliação precipitada de seu conteúdo por parte de Russomano, ou quem sabe pelas repetidas queixas feitas pela viúva do autor que atribuía à atividade literária parte da culpa pela decadência social do casal, o fato é que ambos decidiram mantê-lo em segredo. Adquirido pelo bibliófilo Fausto Domingues após a morte do jurista, o livro pretendido por Simões Lopes Neto, e que provavelmente é parte deste projeto pedagógico maior, enfim foi editado. Com organização e revisão de Luís Augusto Fischer, os manuscritos de *Terra Gaúcha* foram publicados em edição primorosa, exatamente como foram concebidos por João Simões Lopes Neto.

A ideologia positivista, em voga à época, identificava a escola como meio adequado para que se incutissem na população jovem valores necessários à ordem social. Assim, autores europeus, e também brasileiros, se lançavam à produção de obras para leitura escolar que tinham por objetivo a formação do cidadão como membros realmente participativos da nação. Eram projetos que viam a educação como um todo e a leitura como elemento fundamental deste processo constitutivo.

O livro italiano *Cuore* traz uma singela história narrada por um menino da escola primária no período pós-unificação. Também esta é uma obra de profundo fervor cívico, através dela quis seu autor contribuir para a formação de jovens cidadãos e da nação italiana. *Cuore* mostra o dia a dia de uma escola de Turin, na qual professores, alunos e respectivas famílias participam de histórias que possibilitam uma narrativa sensível inseridas em contexto que apresenta um pano de fundo socialista.

Escrito para ser lido principalmente na rede escolar italiana, o livro obteve maior sucesso primeiramente fora da escola. Antônio Faeti comenta que a obra traduziu em suas páginas a realidade social do país naquele instante; os leitores foram “atraídos pelos protagonistas operários, artífices, pedreiros, ofendidos do trabalho, pelas condições de vida das classes subalternas” (in MORETTI, 2009, p.143). Talvez por isso a obra *Cuore* fosse de uso sucessivo “nas bibliotecas das seções socialistas em que sempre se achava em companhia de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo(...)”. (FAETI in MORETTI, 2009, p.143) É necessário lembrar que aquele era um momento de grande expectativa de renascimento social na Itália.

O recurso utilizado por De Amicis para que a grande massa de leitores aprovasse e

aderisse a um projeto de formação de uma verdadeira nação italiana foi, sem dúvida, o forte componente emocional. Os jovens leitores deveriam ser conquistados pelo coração, para que abraçassem a causa nacional. A obra, até os dias atuais, vem suscitando reações diversas, muitos a renegam por considerá-la de forte apelo sentimental, mas não há como negar a importância histórica de *Cuore* como propagador de valores que apontavam para a necessidade de constituição de uma identidade nacional, de uma nação una, de princípios morais que norteassem o estado recém-unificado. O propósito do autor era realmente sensibilizar os leitores juvenis através de passagens de grande apelo emocional, despertando-lhes o ideal maior de amor à pátria, tomando por esteio a família, célula principal da sociedade. *Cuore*, além de ter sido um livro de leitura com função moralizadora e intenção educativa, cívica, patriótica, cumpriu um papel social importante no que diz respeito à integração cultural e uniformização da língua falada no território italiano.

O advento das escolas públicas propicia, até certo ponto, a integração entre as classes sociais, e esta se traduz no texto através da diversificada origem social dos alunos, lado a lado nos bancos escolares estão filhos de operários e de burgueses. Fica claro na obra do italiano que a solidariedade entre as classes – e, principalmente, a convivência pacífica entre elas – deve ser o suporte principal na construção de uma nação coesa em torno de uma única consciência. O que permeia a obra são valores familiares aliados a valores sociais, em senso majoritariamente laico, numa clara alusão ao pensamento socialista do qual Edmondo De Amicis retira seu material narrativo e guia suas ações.

O uso do *Cuore* no sistema escolar foi de reconhecido valor formativo, alcançando sucesso não só na Itália, mas no resto da Europa e também na América. Foram 40 edições nos dois primeiros meses e meio, ao fim de dez anos alcançava o expressivo número de 197 edições. Até meados do século XX, a história contada pelo menino Enrico Bottini foi traduzida em outros quarenta idiomas, o que vem a corroborar o seu êxito. *Cuore* é considerado o produto mais notável da ação educativa pós-unificação, a ele seguiram-se outras obras, sem que, entretanto, tenham tido tamanha repercussão.

No Brasil, a proclamação da República despertou sentimentos semelhantes aos do contexto italiano, a valorização da pátria, a necessidade de afirmação do Estado e a noção da importância de uma educação laica faziam parte da ordem geral. Neste sentido a recepção de *Cuore*, ou *Coração*, não poderia ser diferente, um grande sucesso. A Livraria e Editores Francisco Alves, do Rio de Janeiro, editou *Coração. Diário de um menino*, em 1891, poucos anos após sua publicação na Itália, numa tradução do renomado literato João Ribeiro. Na primeira edição brasileira a obra foi apresentada como um notável livro de educação moral e cívica – obra-prima dos livros de leitura. Foi sistematicamente reeditada pela Francisco Alves até 1968, quando registrou a 53ª edição. O livro italiano inspirou muitos autores e obras foram publicadas aos

moldes da italiana. E a recepção positiva da singela historia italiana não esmaeceu visto que até a década de 60 ela foi muito utilizada em salas de aula Brasil a fora. Além das repetidas edições da Livraria e Editores Francisco Alves, do Rio de Janeiro, em 1907, *Coração* foi publicado pela Livraria Universal de Pelotas. É provável que Simões Lopes Neto tenha tido contato com esta edição pelotense, mas o certo é que na ocasião desta publicação ele já conhecia bem a obra italiana, posto que a citasse enfaticamente na conferência de 1904.

Na formação de um texto identificamos o olhar do próprio escritor sobre o que o cerca aliado à leitura que ele faz do passado, numa reinterpretação, numa apropriação de textos pré-existentes. É um ‘mosaico de citações’ - ao qual se refere Julia Kristeva na definição de intertextualidade-, um texto original que absorvido, transformado e transferido para outro contexto possibilita uma nova criação literária: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A intertextualidade, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro, é um conceito chave para a análise comparativa destas duas obras. *Terra Gaúcha*, como sinalizou Simões Lopes Neto na conferência de 1904, foi realmente escrita nos moldes da obra italiana, sua narrativa carrega traços que possibilitam apontar para essa estreita ligação, seja no que tange a sua organização, a sua estrutura, ou em relação a personagens, é um diálogo franco e aberto, principalmente em relação a seu segundo tomo, o que trata do ano escolar.

Terra gaúcha – Histórias da infância é dividida em duas partes: “As férias, na estância” e “O estudo, no colégio”. A obra – que assim como *Cuore* é escrita na forma de um diário - inicia com o relato feito pelo menino Maio da inauguração do Colégio Municipal, na cidade, em seguida ele e sua família dirigem-se para a estância, onde se desenvolve toda a primeira parte. A escola será retomada no segundo tomo, passando a ser a partir daí o centro da narrativa. Na primeira parte, a da temporada de férias no campo, o menino descreve costumes e hábitos da vida rural, e mais, explica sobre medidas agrárias, esclarece significados de termos como gaúcho, monarca, expõe as atribuições de um capataz, conta detalhes sobre sua família, valorizando os laços não só familiares, mas também de amizade. Um destes laços é conferido através da presença da personagem siá Mariana, uma antiga agregada da estância, contadora de histórias, personagem que torna possível a inserção de algumas lendas e relatos da tradição oral, mescladas à ficção. Todo este universo vem entremeado de reflexões sobre como proceder diante das mais variadas situações, tudo sob a ótica infantil, o que torna a narrativa suave e singela.

O segundo tomo de *Terra Gaúcha* realmente se assemelha muito ao *Cuore*, nos dois textos temos o mundo da escola visto através dos olhos de dois meninos que aprendem através de vivências, de alegrias e de sofrimentos, os valores de vida que correspondem à representação de mundo dada pelos autores. Maio, por indicação do pai, fez anotações sobre os acontecimentos

das férias; agora, durante o ano, tudo será organizado e ele vai registrar também às situações vividas na escola:

Eu hoje tive bastante o que fazer. É o caso: meu pai quer — diz ele que para eu desembaraçar a letra — quer que eu passe a limpo — e muito limpas — as notas que lá na estância eu tomei num caderno — e mais, também quer que vá tomando notas de tudo o que se passa no Colégio, durante as aulas, para eu ir fazendo um diário da minha, ou antes, da nossa vida escolar. Diz ele que mais tarde, quando eu for já moço e tiver bigodes — Viva! Quando eu tiver bigodinho! — hei de rir-me de umas coisas, por fúteis, singelas ou tolas, darei valor a outras por serem sérias e proveitosas e terei saudades tanto de umas como de outras. Assim é que já tenho rabiscado uma boa porção de folhas de almaço. Vou escrevendo como Deus é servido e a cachola me ajuda; naturalmente a redação com erros e a caligrafia com garranchos... Quando me vejo muito atrapalhado, querendo dizer o que penso, mas não sabendo bem como fazê-lo, é então que papai me acode, explica o meu próprio pensamento e depois, manda sem mais conversa: — Anda, já entendeste: agora escreve. Dará o que sair. E eu que me arranje. Ora já se viu! Mas não faz mal. Agora já sei bem o que é que ele quer. Em vez de contar, falando, o que se passou comigo durante o dia, tinha de o contar escrevendo. Pois que assim seja. Há de ser tudo tim-tim por tim-tim! Por isso é que já relatei mais ou menos o que se passou nos meus três primeiros dias de Colégio Municipal. (LOPES NETO, p.7)

As duas obras, como vimos, compreendem capítulos que funcionam como um diário escolar, no sentido prático e objetivo, nele são anotados acontecimentos de dentro e de fora da escola sob a forma de episódios e encontros. São episódios que, todavia, não se atêm ao ordinário, eles possibilitam em ambas as obras, reflexões sobre a realidade das sociedades em que se inserem. Mesmo que na obra italiana as questões sociais adquiram maior relevância que na brasileira, a valorização da educação na obra de Simões Lopes, atribuindo-lhe papel decisivo na formação de cidadãos e nação, também traz a tona temas desta ordem. Há que se pensar que De Amicis é autor de uma obra acabada, que foi publicada e obteve sucesso e reconhecimento, ao passo que a obra do autor pelotense não foi de fato totalmente concebida, são muitas lacunas e interrupções, as quais —infelizmente— nos dão por vezes a sensação de pouco aproveitamento do grande potencial do material que o autor tinha em mãos.

Nas duas obras os capítulos levam títulos e obedecem a uma ordem cronológica. A escola é o pano de fundo (considerando nesta análise o segundo tomo de *Terra gaúcha*) e por meio dos acontecimentos que giram em torno dela desenvolvem-se as narrativas. As duas histórias transcorrem durante um ano escolástico e referem-se ao período real em que foram escritas. Os narradores são meninos por volta dos dez anos, mas no interior dos dois tecidos narrativos estão inseridos outros enredos, de cunho histórico, que não são narrados pelos

garotos.

O diário do pequeno italiano Enrico, um estudante que cursa a terceira série de uma escola municipal da cidade italiana de Turim nos anos de 1881 e 1882, também foi escrito por sugestão de seu pai, Alberto Bottini, que é quem corrige as anotações do garoto. O sumário de *Cuore* é dividido pelos meses do calendário escolar, de outubro a julho, sendo, portanto, composto por dez partes. Cada uma destas divisões compreende vários capítulos sem que, entretanto, obedeçam a um número fixo, algumas partes são compostas por sete, outras por dez ou até por doze capítulos. Em cada uma destas partes que correspondem aos meses do ano escolar, à exceção de julho, encontramos pequenos enredos denominados “conto mensal”, são histórias apresentadas pelo professor, por escrito para posterior cópia por parte dos alunos, e que apresentam tramas portadoras de referências históricas e preceitos morais. Alguns destes contos são introduzidos na narrativa pelo próprio Enrico, é o caso do primeiro, do mês de outubro “Todo mês, disse, ele vai escrever um, vai nos entregar por escrito, e será sempre o relato de uma ação bonita e verdadeira, realizada por um garoto. O pequeno patriota de Pádua é o título deste. Eis os fatos.” (DE AMICIS, 2011, p. 31) Outros contos compõem o conjunto dos capítulos sem que haja a interferência direta do narrador menino, a narração passa a ser feita em terceira pessoa. Já em “Mérito civil”, o conto do mês de abril, a narrativa gira em torno do feito heroico de um menino da região. A forma como o enredo é inserido na obra foge um pouco do padrão adotado até então. Professor e alunos participam da homenagem pública a tal garoto, a narração da comemoração é feita por Enrico, e mescla-se à do conto mensal propriamente dito que tem por narrador o prefeito da cidade.

Os contos tem o objetivo de fortalecer o espírito cívico ou as virtudes morais, apelando para o sentimentalismo do leitor e ressaltando pensamentos otimistas frente às dificuldades da vida, numa visão que, não muito raro, se afasta da realidade. A intenção do autor é fazer com que o leitor sinta-se parte do texto, identificando-se com os personagens e com os eventos narrados e com eles aprendendo valores de conduta ética. Estes relatos que integram a narrativa maior são protagonizados também por meninos; além dos dois já citados encontramos outros sete – “O pequeno vigia lombardo”, “O pequeno escritor florentino”, “O tocador de tambor sardo”, “O enfermeiro de Tata”, “Sangue romanholo”, “Dos Apeninos aos Andes” e “Naufrágio” -, que compõem o vasto tecido narrativo que inclui personagens de vários pontos da Itália. Também estão presentes em cada mês cartas dos pais e da irmã nas quais valores morais em forma de conselhos são direcionados ao menino Enrico. Tanto os contos quanto as cartas estão inseridos de forma coesa dentro da narrativa maior e servem de passagem ou ligação entre argumentos, sendo que as últimas funcionam como contraponto ao olhar infantil do menino. Cabe ressaltar que precede o primeiro capítulo uma pequena introdução ou dedicatória, nela está dito qual é o propósito e a quem se destina o livro:

Este livro é dedicado em especial aos jovens do primeiro grau, aqueles entre nove e treze anos, e poderia ser intitulado: História de um ano escolar, escrita por um aluno da terceira série de uma escola municipal da Itália. E, ao dizer que foi escrita por um aluno da terceira série, não quer dizer que tenha sido escrita propriamente por ele, tal como está impressa. Ele ia anotando num caderno, do jeito que sabia, aquilo que havia visto, sentido, pensado, dentro e fora da escola. E, no fim do ano, seu pai corrigiu aquelas anotações, cuidando para não alterar as ideias, e conservar, tanto quanto possível, as palavras do filho. Então, quatro anos depois, já no Ensino Médio, o menino releu o caderno e acrescentou alguma coisa pessoal, valendo-se da lembrança ainda fresca das pessoas e das coisas. Agora, jovens, leiam este livro: espero que gostem dele e que lhes faça bem. (DE AMICIS, 2011, p.11)

Nas duas obras, portanto, identificamos a orientação paterna no sentido de realização do diário por parte dos dois meninos. Em todas as edições brasileiras de *Cuore* da Francisco Alves Livraria e Editora, à exceção da primeira, foi suprimida a introdução na qual o pai de Enrico explicava como deviam ser realizadas tais anotações. Logo, Simões Lopes Neto deve ter tido contato com um exemplar da primeira edição ou, quem sabe, com um exemplar de uma edição espanhola ou portenha, visto que na Argentina a obra teve estrondoso sucesso.

Em *Terra Gaúcha*, Maio, ao ser orientado pelo pai a escrever suas experiências, recebeu a incumbência de fazê-lo também durante as suas férias. A narrativa “As férias, na estância” é composta por cinquenta e oito capítulos. No segundo tomo os títulos correspondem a episódios ou dias vividos na escola ou mesmo fora dela, mas sempre durante o período escolástico. Quarenta e oito capítulos fazem parte de “O estudo, no colégio”, entre estes encontramos os três anteriormente citados cujo título se repete: ‘Historinha de Portugal’. Os referidos capítulos levam consigo o complemento, entre parênteses, “Ditado de hoje, na lição de escrita”. Os trechos são narrados em terceira pessoa e trazem fatos da história da península ibérica. Além destes três também há outros de feição histórica, em “Lembranças, saudades...” e “Fundação da cidade do Rio de Janeiro” aspectos da história da então capital federal são relatados por um colega que é oriundo daquela cidade. Outro capítulo, denominado “Mato Grosso”, leva a mesma indicação de ditado na lição de escrita, e, por sua vez, conta com a participação do menino nascido no referido estado. São ‘conferências cívicas’, como se refere a elas o professor, e consistem em apresentação dos alunos de características e fatos históricos dos estados, cidades em questão, enquanto o resto da turma anota o que vai sendo exposto. Assim como na obra italiana os meninos são oriundos de várias regiões da Itália, em *Terra gaúcha* os alunos são representantes de todos os estados brasileiros.

Cuore é um livro que ao mesmo tempo em que cria um mosaico de peças variadas não lhes dá a descrição exata ou completa de todas elas, não sabemos nada do irmão menor de Enrico - o menino aparece somente no início da história-, não sabemos o nome de sua mãe, não

fica claro o porquê de tanta disparidade em relação à idade dos meninos da classe – alguns são muito pequenos para a terceira série-, o que se pode deduzir é que personagens tão distintos estejam ali para cumprir um papel específico dentro do painel social criado por De Amicis. Nem mesmo sobre as aulas propriamente ditas são feitas referências importantes, o foco narrativo não é a educação em si, a preocupação do autor recai sobre os fundamentos, os pilares da sociedade, e a escola –junto com família e trabalho- formam a engrenagem social.

Por outro lado, em *Terra Gaúcha* a reflexão sobre educação se faz presente em algumas passagens nas quais a narração toma a direção de uma análise do que envolve o processo educativo, a forma como o professor ensina, a crítica a outros estabelecimentos de ensino onde a prática é decorar o conteúdo, a atenção em sala de aula, até mesmo a postura ao sentar, estes são alguns pontos referidos por Maio em seu diário.

Cuore, como já mencionado, é reconhecido por ter sido veículo de integração linguística de uma Itália recém-unificada politicamente, mas ainda fragmentada culturalmente; ainda assim, não há na obra uma reflexão maior sobre a língua. Os dialetos ficaram de fora da narrativa, até por que a necessidade de uniformização linguística era premente e a tentativa de De Amicis de prestar um serviço ao país também em relação à língua falada, buscando fazê-lo através de um manual de leitura escolar, precisava, obrigatoriamente, privilegiar a língua de maior prestígio. Outro aspecto a ser assinalado é a quase ausência de expressões coloquiais, ao contrário de *Terra Gaúcha*, em que traços de oralidade são trazidos para o texto, deixando-o leve e aprazível. Além disso, na obra do pelotense o uso da língua culta está mesclado a expressões típicas regionais; De Amicis conduz um movimento de uniformização linguístico, enquanto Simões Lopes Neto ressalta o linguajar típico regional. É preciso salientar, entretanto, o fato de que no Brasil o português era, mesmo que com variações, falado em todas as regiões e na Itália não existia uma língua nacional de uso cotidiano; somente 3% da população falava o italiano, de origem toscana, à época da unificação. Dante Alighieri, Alessandro Manzoni, posteriormente De Amicis, muitos autores contribuíram para que uma única língua fosse falada em toda a Itália, mas isto só ocorreu de forma definitiva com o advento da televisão na década de 50.

Apesar de todo o sucesso editorial, desde sua publicação a obra *Cuore* tem sido criticada, e talvez criticá-la seja mesmo uma tarefa exequível, afinal, as histórias dos pequenos heróis são carregadas de sentimentalismo e a narrativa está distante do que poderíamos levar em consideração na hora de qualificar uma obra literária como de qualidade maior. Ainda assim, não é possível falar de literatura para a infância na Itália deixando de lado aquela que, pelo menos até a metade do século XX, foi obra fundamental no processo formativo de gerações inteiras de italianos. Com *Cuore* foi possível avançar consideravelmente na direção da unificação nacional tendo por meio efetivo uma obra literária; a obra cumpriu um papel importante na constituição da nova nação e na afirmação da língua nacional.

Como foi visto ao longo desta exposição, as duas obras compreendem diários escritos por meninos em idade escolar e realmente apresentam estrutura similar. A análise em *Terra Gaúcha – Histórias de infância* recaiu principalmente sobre o segundo tomo, “O estudo, no colégio”, devido à maior quantidade de pontos em comum com *Cuore*. Apesar de estarem inseridas em contextos diferentes, as duas obras tinham a mesma intenção: levar ao leitor escolar noções de civismo, de respeito à pátria, aos pais, incentivando uma conduta virtuosa e valorizando o estudo e o trabalho.

Em uma análise mais pontual é possível identificar vários temas em comum, tendo por base o mundo da escola. O papel do professor - e como ele se posiciona frente aos alunos - aparece com destaque nas duas obras. O processo educativo em si adquire relevância em algumas passagens do texto simoniano, ao passo que na obra italiana a abordagem é basicamente por viés social, privilegiando questões relativas às diferenças entre as classes. Escola, família e trabalho estão interligados na obra de De Amicis e são os pilares da narrativa.

Em relação à inacabada *Terra Gaúcha – Histórias de infância* surgem alguns impasses, não há como fazer uma análise em termos de recepção e crítica, mesmo que se reconheça a repercussão do intenso movimento literário em torno do assunto civismo ou o alcance que algumas obras que portavam ideais nacionalistas obtinham, qualquer inferência neste sentido seria inconsistente. O que contribui favoravelmente para uma avaliação de uma possível recepção positiva da obra é o fato de que Simões Lopes Neto consegue realizar de maneira efetiva a ligação entre preceitos nacionalistas e valorização da cultura local e da tradição popular. É possível reconhecer na obra o esforço do autor em demonstrar sua ideia de integração nacional a partir do olhar das províncias, pois o que para ele parece constituir a verdadeira nação é a valorização de sua heterogeneidade, de sua multiplicidade cultural. Além disso, a reflexão sobre o processo educativo em si, demonstra seu olhar avançado para a época.

Na obra italiana o mundo da escola é a representação da sociedade e de suas diferenças, é o ambiente onde se encontra a maior diversidade, é o local de formação, de crescimento e da paz social. O envolvimento entre os alunos se dá muitas vezes de forma paternalista, eles aprendem com seus pais e professores como se comportar com generosidade, mas a obra deixa transparecer, no entanto, a condição de superioridade de um ou outro aluno. O trabalho é exaltado em todo o percurso da obra, mas a ele não é conferido o poder de resgate de uma condição social inferior. A reflexão maior em *Cuore*, portanto, é sobre a sociedade, a Itália estava feita, precisava ser feito o italiano¹, e neste sentido, De Amicis parece ter cumprido seu papel de escritor de uma obra formativa. E é interessante pensar que uma obra escrita para difundir os ideais do Risorgimento italiano tenha tido tamanho reconhecimento a ponto de inspirar outros autores, entre eles Simões Lopes Neto, a produzir outras obras de mesmo feitio.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Maria Helena Câmara. **Cuore, de Edmondo De Amicis**. Um sucesso editorial disponível em: www.portcom.intercom.org.br acesso de 10 de nov a 12 de dez de 2013
- CELSONO, Afonso. **Por que me ufano de meu país** Laemert & C. Livresiros - Editores, 1908. (versão digital, 2002, ebooks Brasil)
- DE AMICIS, Edmondo. **Cuore** RJ: Typ. da Livraria Francisco Alves, 1906
- _____. **Cuore** Trento - ITA:Ed Einaudi, 2004
- _____. **Cuore** SP: Ed Cosacnaify, 2011
- DINIZ, Carlos Francisco Sica. **João Simões Lopes Neto – uma biografia** Pelotas: Ed AGE, 2003
- FAETI, Antonio. Um negócio obscuro – Escola e romance na Itália in MORETTI, Franco (org.) **A cultura do romance** SP: Ed Cosacnaify, 2009
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e Lendas do sul** POA: Ed Globo, 1957
- _____. **Contos gauchescos e Lendas do Sul** POA: Ed L&PM, 2012
- MASSOT, Ivete Simões Lopes Barcelos. **Simões Lopes Neto na intimidade** POA: BELS – SEC – IEL, 1974
- MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance** SP: Ed Cosacnaify, 2009
- PIERANGELI, Fabio. **Il viaggio nei classici italiani** Roma-ITA: Ed Le Monnier, 2011
- TAMBARA, Elomar, ARRIADA, Eduardo.– **Civismo e educação na Primeira República - João Simões Lopes Neto** disponível em: < seer.ufgrs.br/asphe/article/download/29036/pdf> acesso de 10 nov a 12 dez de 2013
- VERÍSSIMO, José. **A educação nacional** POA: Ed Mercado Aberto, 1985

A CARACTERIZAÇÃO DA MULHER E REPRESENTAÇÃO DO SEU PAPEL SOCIAL POR MEIO DE PISTAS LINGÜÍSTICAS NO *JORNAL DAS SENHORAS*¹

ITIANA DANIELA KROETZ
UNISC/FAPERGS

1. INTRODUÇÃO

No século XIX, a sociedade brasileira experimentou mudanças significativas causadas pela transferência da Corte Real para o Brasil. É desse período que se pontuou um aspecto a ser levado em consideração: a condição das mulheres. Como Ubiratan Machado explica (2001), no início do século XIX, a condição da mulher poderia ser comparada a de escrava. As mulheres raramente podiam ir sozinhas a qualquer lugar nem mesmo à igreja ou visitar seus parentes. Para piorar a situação, poucas sabiam ler. Além disso, as suas preferências de leitura eram criticadas por críticos do período que desaprovavam a tendência das mulheres a lerem o que eles chamavam de “romances açucarados” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 243). De acordo com Lajolo e Zilberman (1996), essas críticas mostram que “o universo de leitura da mulher brasileira é dos mais restritos, no que, aliás, se afina bastante à sociedade em que vive. Ilustrada na maioria dos casos, a mulher brasileira faz parte de um mundo para o qual o livro, a leitura e a alta cultura não parecem ter maior significado”. Além disso, era considerado um risco social as mulheres lerem e escreverem porque “ainda vigorava a mentalidade de que letras e tretas só serviam para atrapalhar a mulher. Se fosse analfabeta, ótimo. Para as que aprendiam a ler, muitas delas contrariando a orientação doméstica, bastava a leitura do missal.” (MACHADO, 2001, p. 256).

No entanto, de acordo com Maria Amélia Teles (1999), de 1840 em diante, esse cenário começou a mudar, pois aumentou o número de escolas para meninas, já que muitas mulheres começaram a reivindicar seu direito à educação. Essas escolas “preparavam as moças para a vida dos salões, despertavam o interesse pela poesia e a curiosidade pelo romance, porém nada mais ofereciam” (MACHADO, 2001, p. 256). Com a alfabetização gradual das mulheres,

¹ Artigo desenvolvido para a disciplina de Teorias Cognitivas do Texto, do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul.

multiplicaram-se os jornais com seções direcionadas especialmente ao público feminino. “Esses jornais tiveram o papel para estimular e difundir as novas ideias a respeito das potencialidades femininas” (TELES, 1999, p. 33). Com o lento incremento da vida intelectual das mulheres, principalmente daquelas que viviam na corte, elas passaram a exigir mais, “desejavam não apenas afirmar sua personalidade e conquistar direitos, mas também participar, ainda que de forma incipiente, da vida literária” (MACHADO, 2001, p. 258).

É nesse contexto que surgiu em 1º de janeiro de 1852, no Rio de Janeiro a primeira revista literária produzida predominantemente por mulheres e direcionada exclusivamente às mulheres: o *Jornal das Senhoras*.

Considerando esse período histórico em que as mulheres possuíam uma representação diferente da mulher que conhecemos hoje, no século XXI, o objetivo deste trabalho é analisar como a mulher do século XIX foi caracterizada linguisticamente no *Jornal das Senhoras*. Para fazer esta análise serão utilizados os conceitos de contexto e de representação mental de Van Dijk (2012), Kintsch (1998) e Marcuschi (2007).

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 REPRESENTAÇÃO: ENTRE O EMPÍRICO E O MENTAL

Em obra utilizada como referência no presente estudo, Marcuschi pauta-se por Geertz no que diz respeito à análise das interações humanas: “O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (MARCUSCHI, 2007, p. 124), ou seja, analisar a cultura seria analisar de forma situada essa teia de significados, que segundo o autor, não pode ser estudada experimentalmente, mas sim compreensivamente.

De acordo com Marcuschi (2007), a ordem de nossos conhecimentos e das instituições que a sustentam não seria uma ordem natural e mundana, mas sim uma ordem cognitiva, histórica e sociointerativa. Desse modo, a questão não seria saber se o mundo está pronto, incumbindo-nos de captá-lo conceitualmente, ou, então, descobrir se possui uma ordem dependente do mobiliário de nossas mentes abarrotadas de verdades, mas o essencial seria compreender como a ordem é percebida, construída, comunicada e utilizada.

Dizer que a verdade é uma relação entre o mundo e o que dizemos sobre ele é um tanto simplista no ponto de vista de Marcuschi (2007), pois o problema está muito mais na natureza do dito e na natureza do acesso ao mundo do que na natureza da coisa em si mesma, já que nada é óbvio e o papel da linguagem na comunicação é portentoso. O autor ainda complementa suas observações, dizendo que as coisas são não porque as pensamos, mas porque elas podem justamente ser pensadas e o seu modo de ser não é uma questão empírica, e sim uma questão

cognitiva, e afirma que:

As coisas não estão no mundo da maneira como as dizemos aos outros. A maneira como nós dizemos aos outros as coisas é decorrência de nossa atuação intersubjetiva *sobre* o mundo e da inserção sócio-cognitiva no mundo em que vivemos. O mundo comunicado é sempre fruto de um agir intersubjetivo (não voluntarista) diante da realidade externa e não de uma identificação de realidades discretas. (MARCUSCHI, 2007, p. 126)

Citando Donald Davidson, Marcuschi explica que a crença torna-se uma condição do conhecimento, pois “as crenças não são individuais ou simples fruto de uma subjetividade privada, mas de uma comunidade de mentes” (MARCUSCHI, 2007, p. 131). Assim sendo, a coerência deve ser estabelecida entre um juízo e todos os demais juízos acerca de uma coisa ou das coisas a ela relacionados. Não podemos dizer que tudo aquilo em que acreditamos é verdadeiro, pois temos crenças falsas, já que para uma crença ser considerada verdadeira ela deve estar de acordo com o corpo geral de crenças:

A verdade e o conhecimento são produções discursivas, mas o mundo não. As verdades são produções discursivas elaboradas na relação intersubjetiva tendo como ponto de intersecção o mundo empírico e mentes de tal modo constituídas que podem agir intersubjetivamente com base em princípios e regularidades que operam de modo similar. (MARCUSCHI, 2007, p. 132)

Marcuschi elucida, ainda, que as características linguísticas e cognitivas são instáveis e culturalmente sensíveis. A nomeação, a designação, enfim a referenciação é um processo complexo que deve ser analisado através da atividade sociointerativa. Dependendo do ponto de vista dos interlocutores, construímos os seres e objetos do mundo de uma ou outra forma, por exemplo, Tiradentes pode ser um traidor para algumas pessoas, e para outras, ele pode ser um herói, tudo irá depender do período histórico ou da posição ideológica dos enunciadores.

Para dar prosseguimento a suas ideias, o autor diz que:

O mundo comunicado é sempre fruto de um agir comunicativo ou de uma ação discursiva e não de uma identificação de realidades discretas, objetivas e estáveis. Se observarmos um pouco mais atentamente o que ocorre com o comum das pessoas, veremos que sempre designamos os eventos, os fatos, os indivíduos, os objetos físicos, os estados de espírito etc., com nomes que no geral são partilhados pela comunidade que os usa, já que todos os seus indivíduos aprenderam esses nomes dentro das mesmas experiências de vida. (MARCUSCHI, 2007, p. 140)

Kintsch (1998) explica que pensamento, compreensão, percepção pressupõem algum tipo de representação, a qual assume uma determinada forma. Percepção e compreensão geram modelos mentais dos objetos e eventos ambientais, e operam nesses modelos. Os modelos mentais gerados são, desta forma, isomórficos as estruturas ambientais, e por isso fornecem uma base para a interação do organismo com o meio ambiente.

De acordo com esse autor, existe uma forma de representação que nos permite aproximar adequadamente os vários tipos de representação: a linguagem. É a linguagem que nos permite falar sobre o mundo e todos os assuntos humanos, sendo ela uma ferramenta adequada para nossos propósitos.

É relevante considerar, ainda, a teoria de modelo cognitivo proposta pelo autor: os esquemas. Kintsch (1998) explica que os esquemas relacionam-se ao conhecimento de mundo, envolvendo situações estereotipadas. Além disso, respeitam a ordem espacial e temporal não sendo, pois, desorganizados. Na verdade, são as experiências do nosso cotidiano com características comuns. Assim, os esquemas são um meio de representar o conhecimento anterior que utilizamos, e supomos que os outros também usem, quando produzimos e interpretamos um texto.

2.3 CONTEXTO

Desde o seu nascimento, o ser humano está inserido em um ou mais grupos sociais. De acordo com Dell'Isola (2001), os contextos social e cultural estão intimamente correlacionados, pois a sociedade e a cultura auxiliam o indivíduo no processo de aquisição de conhecimentos, já que ele depende da vida em conjunto com os outros. A autora também explica que:

O conhecimento do mundo pelo indivíduo é predominantemente social. O indivíduo volta-se para fora de si, externaliza toda sua potencialidade com o objetivo de construir, criar e recriar o mundo. O mundo social exerce pressão sobre o homem e ele internaliza, reabsorve, em sua consciência individual, um mundo particular sob a sua ótica. Cada indivíduo é um ser social que apresenta uma visão de mundo própria, relacionada ao conjunto de experiências por ele vivenciadas. A informação sociocultural é parte importante do conhecimento registrado na memória. (DELL'ISOLA, 2001, p. 103)

Esses modelos de contexto “são representações cognitivas que integram e combinam as exigências tanto pessoais como socioculturais que se fazem aos eventos comunicativos” (VAN DIJK, 2012, p. 110).

Teun Van Dijk (2012) nos explica que usamos a noção de contexto sempre que temos a intenção de indicar que algum fenômeno, evento, ação ou discurso deve ser estudado em

relação ao seu ambiente. É importante ressaltar que “não é a situação social que influencia o discurso, mas a maneira como os participantes definem essa situação” (VAN DIJK, 2012, p. 11), desse modo, é importante considerar a identidade e os papéis dos participantes, lugar, tempo, instituição, as ações políticas e o conhecimento político, entre outros aspectos.

De acordo com o autor, os contextos definidos como modelos mentais, controlam o processo de produção e compreensão do discurso (influência da sociedade sobre o texto ou a fala), assim os usuários da língua podem moldar o seu discurso apropriadamente de acordo com a situação em que se encontram.

Os contextos são ao mesmo tempo pessoais e sociais. São sociais, pois têm uma base social em termos das cognições sociais compartilhadas (ideologias, valores, atitudes, conhecimentos, gramática, regras e normas), e são pessoais já que cada indivíduo pode representar os fatos compartilhados de uma maneira subjetiva em relação as suas perspectivas, opiniões, emoções, etc.

Nossa vida diária, como uma sequência de experiências vividas, é uma complexa estrutura de modelos mentais. Os contextos “não são um tipo de situação social objetiva, e sim construtos dos participantes, subjetivos embora socialmente fundamentados, a respeito das propriedades que para eles são relevantes em tal situação, isto é, modelos mentais” (VAN DIJK, 2012, p. 87). Os modelos mentais, de acordo com Van Dijk (2012) representam o modo como os usuários da língua interpretam ou constroem do seu jeito os eventos, em função de objetivos pessoais, conhecimentos ou experiências prévias.

O autor ainda explica que os contextos são um tipo especial de modelo mental da experiência diária. São os modelos de contexto que organizam os modos como nosso discurso é estruturado e ajustado estrategicamente à situação comunicativa. Esses modelos mentais são representações dinâmicas e não estáticas, pois:

Como os acontecimentos da vida de todos os dias são algo que acontece ‘continuadamente’, seus modelos mentais precisam ser representações dinâmicas, e não representações meramente estáticas: o tempo, o lugar, as pessoas, as relações entre pessoas, bem como suas propriedades e ações, estão constantemente mudando durante a experiência (VAN DIJK, 2012, p. 105).

A citação anterior é extremamente relevante para o presente trabalho, já que o objetivo é analisar como a mulher do século XIX era representada linguisticamente em uma revista feminina, do período histórico em questão. Desse modo, saber que os contextos são dinâmicos, ou seja, sofrem mudanças ao longo do tempo, é de suma importância para entender que podem existir diferenças entre a representação da mulher de dois séculos atrás e a da mulher de hoje, sendo essas diferenças captáveis, em alguma medida, através da linguagem.

3.0 ESTUDO

3.1 O JORNAL DAS SENHORAS

O Jornal das Senhoras foi fundado em 1º de janeiro de 1852, no Rio de Janeiro, por Joana Paula Manso de Noronha, uma argentina de nascimento. Essa revista parece ter sido a primeira publicação produzida por mulheres e direcionada ao público feminino, no Brasil. Ela era publicada aos domingos e possuía várias seções: moda, literatura, belas artes, teatro e crítica. Nas suas oito páginas com duas colunas, o público feminino podia encontrar cartas, versos e traduções de alguns artigos e narrativas ficcionais. No artigo de abertura, publicado em 1º de janeiro de 1852, a diretora apresentou o objetivo editorial do *Jornal das Senhoras*: “propagar a ilustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher”.

Após seis meses de publicação, a revista passou a ser dirigida por Violante Bivar e Velasco, uma baiana, até 12 de junho de 1853; desse período em diante, a revista *Jornal das Senhoras* foi editada e dirigida por Gervasia Nunezia Pires dos Santos Neves.

Tanto Joana Paula M. de Noronha quanto Violante B. e Velasco publicaram muitos artigos sobre a emancipação moral e intelectual da mulher. No entanto, no período em que Violante esteve à frente da revista, muitos artigos sobre religião começaram a ser publicados no *Jornal das Senhoras*, como ‘Os prazeres e vantagens da religião’, (18 de julho de 1852) e ‘O sentimento religioso’, (1º de agosto de 1852). Sob a direção de Gervasia, os artigos que tratavam especificamente da emancipação moral e intelectual da mulher desapareceram do *Jornal das Senhoras*, mas esse tópico ainda esteve presente na revista sendo abordado de um modo mais sutil, já que por emancipação moral da mulher, as diretoras entendiam prover instrução e educação para as mulheres, para, desse modo, ajudá-las a desenvolver seus papéis de esposas e mães. Nesse sentido, artigos para instruir as mulheres passaram a ser publicados frequentemente na revista. Um exemplo é “Vantagens do ler” (31 de julho de 1853) o qual apresenta os benefícios da leitura, ao público leitor da revista.

De acordo com Eliane Vasconcellos (2000), Joana Paula Manso de Noronha nasceu na Argentina, em 26 de junho de 1819, em uma família culta e progressista. Casou-se no Rio de Janeiro, em 1844, com o músico português Francisco Sá Noronha. O casal teve duas filhas, Eulália e Hermínia. Após passarem um tempo nos Estados Unidos e em Cuba, a família retornou para o Brasil, onde Joana se tornou cidadã brasileira para poder estudar medicina. Pela época em que fundou o *Jornal das Senhoras*, o marido apaixonou-se por outra mulher e a abandonou. Joana então retornou à Argentina, e em 1859 foi nomeada para o cargo de diretora da primeira escola primária mista de Buenos Aires. Escreveu, na época, para os jornais

La Ilustración Argentina, *Albun de Señoritas* e, no primeiro periódico argentino dedicado a educação, *Anales de La Educación Común*. No final de sua vida, escreveu um ensaio sobre o livro de Pedro Varela, *La educación Del pueblo*, onde há um capítulo sobre a educação da mulher. Vasconcellos acrescenta que, pelas ideias apresentadas nos artigos escritos por Joana, pode-se concluir que ela “aceitava sem muitos questionamentos os papéis de esposa e mãe que a sociedade do século XIX impunha à mulher. Entretanto, ela queria respeito mútuo, maior igualdade entre os cônjuges, e que a mulher não fosse mais a serva oprimida, mas a ‘rainha do lar’” (VASCONCELLOS, 2000, p. 232).

Violante Bivar e Velasco, segundo Vasconcellos (2000), nasceu na Bahia em 1º de dezembro de 1817. Seu pai, Diogo Soares da Silva Bivar, foi membro do Conselho imperial e primeiro presidente do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. Violante casou-se com o tenente João Antônio Boaventura Velasco. Com apenas oito anos de idade, Violante já era ouvida nos saraus de sua cidade natal. Como boa conhecedora do francês, do italiano e do inglês, dedicou-se à tradução de peças teatrais. A peça *O xale de casemira verde*, de Alexandre Dumas e E. Sue renderam-lhe a entrada para o Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, do qual se tornou sócia honorária, sendo o único nome feminino dentre os sócios. Dedicou-se ao canto, ao desenho, à música, e às atividades literárias, sendo as principais o jornalismo e a tradução. Violante foi considerada por Joaquim Manuel de Macedo e por Afonso Costa e Barros Vidal como a primeira jornalista brasileira. Em 1859 publicou seu primeiro livro, *Algumas traduções*. Além de atuar como chefe de redação no *Jornal das Senhoras*, atuou em *O Domingo*, publicação também direcionada ao público feminino. Ela escrevia com fluência, e enfocava muitas vezes os problemas relativos às mulheres, criticando o fato de não terem recebido a educação requerida, “colocando em relevo aspectos às vezes ingênuos como o da ‘superioridade emocional da mulher’ ou então ressaltando as qualidades espirituais que faziam da mulher uma educadora nata” (VASCONCELLOS, 2000, p. 197).

Informações sobre Gervasia Nunezia Pires dos Santos Neves não foram encontradas, nas fontes consultadas: Vasconcellos (2000)

3.2 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO *JORNAL DAS SENHORAS*

Considerando que o *Jornal das Senhoras* teve três editoras principais em períodos diferentes, como já mencionado, foram selecionados alguns textos de cada período, para analisar como as mulheres eram representadas, linguisticamente. Desse modo, também poderemos verificar se houve alguma mudança na representação da mulher com as mudanças de editora.

Os artigos selecionados para representar o período em que Joana Paula Manso de Noronha era editora do *Jornal das Senhoras* foram: ‘Emancipação moral da mulher’ (11 de janeiro de 1852) e ‘Declaração sobre as minhas ideias da emancipação moral da mulher’ (25 de

janeiro de 1852).

No artigo ‘Emancipação moral da mulher’, escrito pela própria editora, a mulher foi representada através de vários adjetivos que mostram como era vista em relação ao homem, se um adjetivo não é usado diretamente, podemos pressupô-lo de acordo com o que é dito na frase.

Adjetivo	Frase do artigo ‘Emancipação moral da mulher’
Injustiçada/ Tiranizada	“Sim, a mulher conhece a injustiça com que é tratada, e reconhece perfeitamente a tirania do homem”.
Coisificada	“Mas enquanto a educação do homem se não reformar, enquanto ele considerar a mulher como a sua propriedade, nada teremos feito”; “É porque o homem diz: - <i>Minha mulher</i> – com a mesma entonação de voz com que diz – <i>meu cavalo, minhas botas, etc.</i> .”
Inferior	“essa idéia de uma superioridade injusta deve desaparecer no homem, desde menino, porque é lhe fatal a ele mesmo”.
Escravizada	“E porventura essa união inteiramente moral poderá nunca realizar-se entre o senhor e sua escrava?”
Ignorante	“Deixa-se a mulher no ignorantismo mais profundo, e depois, asseveram que ela não tem suficiente juízo para se conduzir por si mesma”.
Vitimada	“Destinada expressamente a ser vítima de todos os preconceitos e vulgaridades da estupidez!!!”
Embrutecida	“Nas classes pobres da sociedade é onde mais funesto resultado se colhe do embrutecimento da mulher.”
Serva	“E por isso, só na condição de serva, pode encontrar o pedaço de pão que há de mitigar-lhe a fome!!”
Desgraçada	“Quantas vezes esse erro funesto leva uma desgraçada até a borda do abismo, onde cai e do qual só se levanta no seio de Deus!...”

No mesmo artigo, a autora utiliza adjetivos positivos para descrever a mulher com o intuito de justificar o verdadeiro papel da mulher em relação ao homem perante a família e a sociedade. Anote-se, em especial, a frase inicial do conjunto de frases selecionado em que a conjunção adversativa ‘contudo’ alerta para o fato um tanto inesperado, para a sociedade da época, de ser a mulher que dá a vida aos homens e perpetua a raça humana.

Adjetivo	Frase do artigo ‘Emancipação moral da mulher’
Procriadora	“E contudo é da mulher que eles recebem a vida! É uma mulher que lhes perpetua a sua raça!”
Companheira	“E a mulher é a sua inseparável companheira! Nas dores e nos prazeres!”
Graciosa/meiga/risonha	“e ela se é jovem e graciosa, ali estará meiga e risonha como anjo da esperança;”
Santa/imaculada	“se é velha, santa e imaculada como a mesma mãe do Salvador.”

No artigo ‘Declaração sobre as minhas ideias da emancipação moral da mulher’, também de Joana Paula Manso de Noronha, a mulher é caracterizada como alguém que tem deveres como filha, mãe e esposa. Não são elencados direitos, somente deveres. Ao que parece, desempenhando bem todos esses deveres e papéis, a mulher podia contribuir para o aprimoramento da sociedade:

O verdadeiro conhecimento dos deveres que cada criatura tem para consigo mesmo, e as subdivisões desses deveres da mulher.

- Como filha.
- Como esposa.
- Como mãe.
- Como ser, formado para a obra imensa do progresso social.

Como exposto anteriormente, quando Violante Bivar e Velasco assumiu a direção do *Jornal das Senhoras*, artigos de cunho religioso passaram a ser publicados com mais frequência. Dentro desse paradigma religioso, a mulher foi caracterizada de forma bem específica. Para análise do momento em que Violante esteve à frente da revista, foram selecionados os artigos: ‘A mulher verdadeiramente filha de Deus’ (1º de agosto de 1852), ‘A mulher é duas vezes nossa mãe’ (8 de agosto de 1852) e ‘O amor materno’ (8 de agosto de 1852).

No artigo ‘A mulher verdadeiramente filha de Deus’, assinado por L’abbé Constant,

a mulher é caracterizada pelo autor como um segundo Deus, crucificado outra vez, já que as mulheres eram tratadas como escravas e viviam como sofredoras:

Se pareceis escravas e se viveis sofredoras em um mundo que vos não faz justiça, vossos suspiros sobem até o Céu, apenas espirados de vossos labios immaculados, e que vossas palavras desçam sobre a terra como o orvalho d'amor para abrandar os corações d'aquelles que vos perseguem.

E se terminará por compreender que se crucificou Deus uma segunda vez em vós, e cahirão de joelhos com os olhos cheios de lagrimas, e debaixo do beijo de vossos labios, os homens que convertidos exclamarão:

A mulher é verdadeiramente filha de Deus!

No artigo 'A mulher é duas vezes nossa mãe', também assinado por L'abbé Constant, a mulher é mais uma vez comparada a Deus:

O que será a mulher? Crêdes que seja um brinco de um instante, que se possa prescindir e quebrar? [...] A mulher é Deus mesmo, revelado em toda a sua graça, rindo-se em toda sua beleza, falando a nossos corações com todo o seu amor.

A mulher é a palavra de consolação, e o futuro visível, afim de que nós tenhamos coragem para viver. [...]

Um só instante de amor da mulher é a constancia de uma longa vida; é pelos labios da mulher que passa o sopro de Deus.

O artigo 'O amor materno', cuja autoria não é informada, representa a mulher, segundo os preceitos conservadores de mãe cristã e piedosa, pois é através da instrução religiosa que orienta e influencia os filhos. É através de sua fé cristã, demonstrada através de orações, que a mulher encaminhará seus filhos na senda do bem e os preparará para melhor viver em sociedade e suportar os desafios ocasionados por essa vivência:

Por aqui vemos que influencia podem ter as orações silenciosas de uma mãe verdadeiramente christã. Começão seus piedosos cuidados desde a hora do nascimento de seus filhos, e não cessa um só momento de chamar sobre elles as benções do Altíssimo. [...] Podeis acaso esforçar-vos, para que vossos filhos gozem dos bens passageiros deste mundo, e não podereis dirigir o seu espirito a Deus, que vive a reinar eternamente?

Se tivermos a ventura de ser nossa voz ouvida por todas as mais de famílias, lhes pediríamos que se não descuidassem do bem espiritual de seus filhos.

No período em que Gervasia Nunezia Pires dos Santos Neves assumiu o *Jornal das Senhoras*, como editora chefe, artigos em que a mulher é caracterizada com adjetivos fortes, que

denotam sua condição sem rebuscamento ou eufemismo, como no período de Joana e Violante, já referidas, desaparecem. No entanto, podemos notar uma caracterização da mulher de forma indireta através dos títulos dos artigos que passam a ser publicados. Alguns desses títulos são: ‘Modo de restituir o lustro as fazendas lisas’ (12 de junho de 1853), ‘Efeitos saudáveis da ginástica’ (26 de junho de 1853), ‘Massa de batatas para o uso do toucador’ (03 de julho de 1853), ‘As dores de dentes’ (04 de setembro de 1853), ‘Meio de obter sem destilação a essência de flores odoríferas’ (11 de setembro de 1853), ‘Modo de curar as verrugas’ (30 de outubro de 1853).

Podemos inferir através dos títulos mencionados, que a mulher é indiretamente caracterizada como dona de casa, pois quem geralmente se preocupa em ter conhecimento sobre como curar verrugas ou em saber como preparar massa de batatas, são mulheres do lar que não têm outra preocupação que não a vida doméstica, não tendo oportunidade de ser senão esposas e mães sem oportunidades de ter uma instrução mais elevada, de cunho científico. Essa análise, claro, levando-se em consideração o século XIX, período em que a educação destinada às mulheres era muito diferente da atualidade, ainda que até nossos dias o salário das mulheres que exercem as mesmas funções masculinas ainda é mais baixo.

4.COMENTÁRIOS FINAIS

Considerando-se o período em que a editora foi Joana Paula Manso de Noronha, os textos selecionados do período em que ela foi editora da revista, contêm uma caracterização linguística bastante negativa das mulheres. A autora expõe a chaga, faz a exposição do modo como as mulheres eram tratadas, sem chegar a fazer contestação. Por exemplo, os adjetivos da amostra selecionada foram escravizada, serva, ignorante e desgraçada, não expressando os ideais de mulher que Joana possuía, é claro. O levantamento dos adjetivos utilizados no artigo traduz o modo de conceber o papel social da mulher típico da época. A redatora embasou-se naquilo que sabia a respeito da vida das mulheres -seu conhecimento prévio -, evidenciando a forma como a mulher era representada nos corações e mentes da sociedade do século XIX. Também no outro artigo do mesmo período, a jornalista apresenta a mulher idealizada como mãe e esposa, sempre presente, mas só visível quando necessário, permanentemente à disposição da família, do *pater familiae*. Nos artigos do período de Gervásia dos Santos Neves, as publicações caracterizam as mulheres como donas de casa, e no modo de expressão utilizado, não se percebe revolta, mas até aceitação, podendo-se perceber que devido às crenças e ideologias daquele período histórico, a imagem da mulher era construída dessa forma, pois como já vimos anteriormente, pouco estudava e estava sujeita ao homem para prover o seu sustento. Seu papel era de figurante,

sendo dela esperada total submissão ao marido.

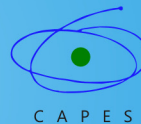
A mulher foi caracterizada como companheira, graciosa, santa e imaculada por Joana Manso Noronha. Em seus textos percebe-se certo tom de religiosidade e afastamento da mulher da luta pela vida, temas considerados da alçada masculina exclusiva. No período gestor de Violante Bivar e Velasco a mulher foi comparada até mesmo a Deus. Essa caracterização, no entanto, não promovia a participação social da mulher na vida prática, no trabalho. Em suma, parece que as três mulheres, editoras do *Jornal das Senhoras*, buscavam modificar as cognições sociais compartilhadas do período histórico em que viviam, tentando introduzir muito cautelosamente outros valores e crenças quanto ao papel social da mulher no modo de entender da sociedade da época que envolvia a ideologia, valores, atitudes e conhecimentos de tal época a respeito das mulheres. As três sem dúvida mantinham certa dubiedade não afrontando os valores de época, de modo direto e claro, antes pareciam buscar a valorização feminina via acordo, conciliando os vários papéis femininos, descrevendo as capacidades e características femininas positivas, mostrando que a mulher não era apenas um traste à disposição do homem, quando lhe conviesse.

REFERÊNCIAS

- DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. Componente contextual In: **Leitura**: inferências e contexto sociocultural. Belo Horizonte: Formato, 2001.
- DIJK, Teun A. van. **Discurso e contexto**: uma abordagem sociocognitiva. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.
- JORNAL DAS SENHORAS: modas, literatura, belas-artes, teatros e crítica. Rio de Janeiro, Typ. Parisiense, 1852-1855.
- KINTSCH, Walter. The theory In: **Comprehension**: a paradigm for cognition. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. A leitora no banco dos réus In: **A Formação da Leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.
- MACHADO, Ubiratan. A mulher e a vida literária In: **A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. A construção do mobiliário do mundo e da mente: linguagem, cultura e categorização In: **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

TELES, Maria Amélia de A. Brasil Império (1822-1889) In: **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

DA LEXICOGRAFIA TRADICIONAL À *FRAMENET*: UM ESTUDO SOBRE O POTENCIAL DESCRITIVO DOS FRAMES SEMÂNTICOS APLICADOS À DESCRIÇÃO DO LÉXICO DO FUTEBOL EM PORTUGUÊS BRASILEIRO.

JOÃO GABRIEL MARQUES PADILHA
UNISINOS

INTRODUÇÃO

Este trabalho almeja explorar o potencial descritivo dos *frames* semânticos como recurso de descrição complementar aos procedimentos lexicográficos *tradicionais*. Como desdobramento desse objetivo inicial, proporemos uma aplicação da lógica que rege a organização da base de dados lexical *FrameNet* a uma proposta de dicionário temático do futebol. Para tal, apresentaremos a lexicografia, que está inserida em conjunto de abordagens conhecido como *Ciências do Léxico*. A Lexicografia ocupa-se de duas atividades: primeiramente, a criação de dicionários, sejam eles “de língua” ou especializados – desse último, ocupa-se a Terminografia, conforme veremos; em segundo lugar, ocupa-se dos estudos acerca dos diversos tipos de dicionários – um ramo da Linguística Aplicada. Em seguida, apresentaremos as plataformas *FrameNet*, construída com base no conceito de *frame* semântico, de Charles Fillmore, e *The Kicktionary*, uma base lexical multilíngue de dados voltada à linguagem do futebol e, da mesma forma, orientada pelo conceito de *frame*. Por fim, proporemos um modelo de glosa para um vocábulo da linguagem futebolística em Português do Brasil, nos moldes oferecidos pela plataforma *FrameNet*.

A LEXICOLOGIA: UMA VISÃO DE SUPERFÍCIE SOBRE OS ESTUDOS DO LÉXICO

Quando pensamos na hipótese de aprender uma segunda língua, é comum equacionarmos seu estudo à, primeiramente, necessidade de adquirir vocabulário (ou de iniciar a, usando uma construção aspectual incoativa) da língua-alvo: *como se diz tal coisa em Inglês?* Perguntas desse

tipo evidenciam o conhecimento – geralmente sem perceber – dos falantes sobre a necessidade de conhecer o léxico da língua que desejam aprender, o que nos leva à centralidade¹ do léxico nas línguas naturais.

Conforme Lorente (2004), a Lexicografia interessa-se pelo estudo do léxico de forma completa e integrada (p. 19). Insere-se em um contexto mais amplo denominado *Lexicologia*, cujos desdobramentos privilegiam a Morfologia, a Sintaxe, a Semântica, a Pragmática e a atividade de elaborar dicionários e demais aplicações que envolvem o léxico. Como nos diz Lorente (2004), a Lexicologia é comumente chamada de *Morfologia Lexical*, *Semântica Lexical*, *Lexicografia* e *Terminologia*. Esse conjunto de abordagens sugere uma diversidade no tratamento dos fenômenos que tangem ao léxico: como quer Lorente (2004) são diferentes perspectivas, ou *explicações parciais*², complementares, sobre o fenômeno que se propõem a estudar. Essas abordagens ainda tomam a linguagem como produto da cognição e do convívio em sociedade dividido pelos falantes, de modo que as descrições de línguas são orientadas para esses falantes e seus respectivos contextos.

Os estudos do léxico nascem na antiguidade, precisamente na Grécia. A preocupação dos gramáticos gregos era a ortografia correta, ou “como escrever corretamente”, nas palavras de Lorente (2004). Foi nessa época que também surgiram os glossários literários e científicos, estabelecendo que a hipótese de que “o léxico é infinito” (p. 21). Conforme a metáfora anteriormente citada – *o léxico é o pulmão das línguas* – é possível perceber a importância desse componente para a existência de uma língua. Conforme Krieger (?), “é função do léxico nomear os seres, os objetos, as ações e os processos que identificam o mundo fenomenológico e o mundo percebido pelo ser humano”. Como *ingrediente fundamental* de uma língua, o léxico é uma entidade mutável (mudança diacrônica, no sentido puramente saussureano), *multifacetada*, como coloca a professora Krieger. Embora descontínuo, na medida em que é mutável, o léxico apresenta, também, aspectos regulares, denominados por Krieger como “regularidades constitutivas”, como estruturas gramaticais (ou os *morfemas*, unidades de significado que cotejam a gramática). As unidades básicas dessas investigações são as palavras e, como já nos referimos, os morfemas, no que tange à Morfologia. A Lexicografia, por sua vez, tem a preocupação de “enquadrar as palavras no molde dicionarístico”, nas palavras de Krieger. Acompanhando as palavras, viriam informações de natureza metalinguística, os chamados “dados descritivos”, que integrariam a articulação interna do verbete: etimologia da palavra (sua (s) origem (ns)), sua classe gramatical, seu gênero, número etc.

Na seção intitulada *o léxico no dicionário*, que integra o artigo *Lexicografia: o léxico no*

1 Conforme Krieger (s/d), “o léxico é o pulmão das línguas”. Retomaremos essa metáfora no decorrer deste artigo.

2 Percebe-se o tom estruturalista adotado pela autora em questão (grifo meu).

dicionário, Krieger oferece-nos um interessante histórico da prática lexicográfica através dos tempos. O interesse pelo registro do léxico data da antiguidade, e é considerado uma “arte”, no sentido grego da palavra – saber manusear algo, uma técnica – a arte de fazer dicionários. Como as obras homéricas eram de difícil compreensão para os antigos gregos, o melhor que poderia fazer para facilitar sua compreensão seria criar um inventário de palavras presentes naquelas obras – os glossários literários, os quais seriam parte integrante das obras literárias. Para os filólogos gregos, além dessa primeira aplicabilidade, os dicionários auxiliariam na correção dos “erros” linguísticos, orientando um “falar correto”. A partir dessas duas aplicações, podemos retomar a definição de Krieger: o dicionário é uma obra de referência linguística voltado ao conteúdo e ao uso dos itens lexicais de um idioma. Nesse sentido, a palavra léxico remonta tanto à concepção clássica – “conjunto de palavras de uma língua” – mas também, em termos atuais, ao viés aplicado do estudo da Lexicografia – a construção de dicionários especializados, por exemplo. A centralidade do léxico é também retomada por Krieger, para que esse é “o ponto de cruzamento dos estudos linguísticos”, uma vez que a natureza multifacetada da linguagem requer abordagens diversificadas. A linguagem, como aponta a lexicógrafa, envolve não apenas a relação do homem com os seres do mundo, mas também possui um papel discursivo, isto é, é empregada e processos de comunicação. A linguagem é, pois, um fenômeno complexo³, e, portanto, o é a palavra, que possui várias dimensões: *fônica, morfológica, semântica e gramatical*.

Da mesma forma que a palavra é central para o estudo do léxico, também presta um importante serviço às línguas a Sintaxe – que diz respeito às possibilidades combinatórias – ou regras combinatórias, usando um termo de Krieger – que as palavras mantêm dentro do sistema. Nesse sentido, vale retomar a Morfossintaxe, que estuda as particularidades constitutivas das unidades lexicais. Essas propriedades dizem respeito a sua categorização, ou seja, são os morfemas que selecionam a categoria gramatical à qual a palavra se adequa. Essa abordagem por *constituintes morfológicos* é uma contribuição particular do Estruturalismo e do Gerativismo, que segmentaram o estudo do léxico para estudar seu funcionamento.

Cabe ainda ressaltar que a tradição bilíngue remonta a tempos anteriores à prática monolíngue: durante o renascimento, e isto faz todo o sentido quando nos lembramos de que tal período histórico é profundamente influenciado pela antiguidade clássica, intelectuais italianos, em sua maioria, dedicaram-se à tradução das obras gregas, que, por sua vez, representavam a estética clássica retomada pelos renascentistas.

O termo *dicionário*, como elucida Krieger, foi cunhado pelo lexicógrafo italiano Ambrógio Calepino, no século XIV. O sufixo da palavra, em latim *-arum* denota a noção de *depositório*, então chega-se à conclusão de que o dicionário é o lugar em que se depositam as palavras

3 Perdão pela obviedade.

de uma língua. A intenção desse homem ao criar uma obra desse tipo era proteger o Latim dos seus derivados – é preciso lembrar que o Latim era a língua prestigiada na época, sendo a língua oficial da igreja e da Universidade. Além disso, como nos diz Krieger valendo-se das palavras de Rey (1970), o dicionário também facilitaria o aprendizado de outras línguas vivas, além de garantir seu bom uso. Além disso, como pontua Krieger, o dicionário goza de notória autoridade em sociedades de cultura – ou, “em sociedades em que a cultura das letras é valorada”, parafraseando Krieger.

O dicionário tem por função representar e sistematizar o léxico de uma língua, e isso se dá na forma dos *verbetes*, que delimitam as fronteiras de significado e o funcionamento das palavras. Retomando uma ideia trazida por Krieger, o léxico é uma entidade mutável, *viva*, e, portanto, o conteúdo dos dicionários é apenas uma *representação* das palavras que integram uma língua. Os dicionários, usando um termo da própria lexicógrafa, projetam uma “imagem” do léxico. Nesse sentido, o léxico é tomado como um componente linear, com organização interna própria e estabelecido *a priori*. Como afirma Krieger, um dicionário é um texto com regras próprias de organização, e a criação de um texto desse tipo requer, de forma simultânea, saberes de ordem teórica e pragmática.

Apresentada a lexicografia em linhas gerais, cabe abordar suas tipologias. O fazer lexicográfico, como alude Krieger, não é algo homogêneo: volta-se a diferentes fins, e, nesse sentido, tem objetivos e públicos distintos. Essas tipologias, de uma certa maneira, também dizem respeito aos critérios organizacionais relacionados à prática dicionarística. São esses princípios que definem, entre outras coisas, o perfil de usuário a que a obra se dedicará. Os princípios metodológicos giram em torno das nomenclaturas e do conjunto de entradas que compõem um texto dicionarístico. Essa nomenclatura diz respeito à estrutura mórfica dos itens lexicais e *não* contempla suas formas flexionadas. O modelo clássico de registro de palavras é o seguinte: para substantivos e adjetivos, valem suas formas grafadas no masculino e no singular; para os verbos, o que conta é a forma infinitiva⁴. No que tange às entradas propriamente, um dos desafios são as lexias complexas, as quais suscitam a possibilidade de uma nova entrada para descrevê-las, ou a abertura de uma subentrada relacionada às partes que constituem a tal lexia complexa. Essas entidades possuem significados que são por vezes difíceis de delimitar, além da já mencionada problemática das entradas juntas ou separadas, conforme já pontuamos, a partir das contribuições de Krieger. Por exemplo, a lexia complexa *cabeça-dura* pode ser registrada como subentrada do item *cabeça*, assim como *limpa-trilho*, da mesma forma, pode receber uma entrada à parte.

A homonímia é outro desafio ao registro de unidades lexicais em um dicionário. Geralmente, itens homônimos são sistematizados em entradas distintas em um dicionário.

4 Processo conhecido como *lematização* (grifo nosso).

Da mesma forma, os sentidos especializados de itens lexicais vigoram no fim das entradas de dicionários comuns ou *mundanos*, usando um termo de Josette Rey-debove (1986) retomado pela professora Krieger em seu artigo.

Como já nos referimos, a elaboração de uma obra de caráter lexicográfico implica uma série de escolhas metodológicas, como nos diz Krieger de forma categórica. Geralmente o significado aparece em uma entrada de forma “estratificada”: além de sua definição, tem-se a palavra com suas “marcas de uso”, que contemplam aspectos sociolinguísticos de variação como *formal e informal, culto e popular, coloquial e gíria, conhecimento especializado* etc. Dentre essas marcas de uso, inclui-se a polissemia. Isso é o que faz de um dicionário uma obra estruturada. Primeiramente, tem-se o funcionamento discursivo das palavras – como elas atuam em situações de uso – e em segundo lugar tem-se sua dimensão semântica – seu significado. Em relação a esse último fator, diz-se, pois, que o dicionário é uma obra orientada de forma semasiológica: parte do signo em direção ao significado. Como propõe Krieger, o caráter semasiológico de um dicionário permite um equacionamento entre significado e seus definidores, isto, é, na metalinguagem que auxilia o consulente na compreensão do significado. Esses procedimentos também nos remete a uma noção de base para a lexicografia: a *acepção*. A acepção está ligada ao significado de uma palavra, que deve ser sistematizado pelo lexicógrafo por meio da *definição*. Como nos diz Krieger, definir é “uma elaboração cognitiva do lexicógrafo”, ou seja, ainda nas palavras da linguista, a definição consiste na “metalinguagem que define os múltiplos dizeres de um item lexical” (Krieger, 1993). Para a teórica, esse é um ponto fundamental na elaboração dicionarística. No que tange às palavras gramaticais, a metalinguagem empregada em sua descrição basear-se-á em seu funcionamento dentro da gramática da língua.

Até aqui temos nos referido ao dicionário *monolíngue* ou *de língua*, que se ocupam do léxico de uma língua, de forma *geral*, tendo como objeto de descrição a *palavra*. Passaremos agora à outra ramificação da lexicografia, a Terminologia, cujo objeto de descrição é o *termo*. A terminologia tem por objetivo elaborar glossários e bancos de dados representativos do conhecimento especializado. Essa dicotomia entre *palavra* e *termo* nos remete às já citadas problemáticas específicas e os diferentes objetos de cada tradição lexicográfica. O termo, como bem aponta Krieger, pode ser definido como “a palavra em uso profissional”: o termo vincula conceitos de áreas específicas do conhecimento, como a música, a medicina, a culinária etc. Essa separação entre a tradição lexicográfica e terminológica não é rígida, como enfatiza Krieger: há uma espécie de retroalimentação, na medida em que a prática lexicográfica sofre “vulgarização terminológica” – palavras corriqueiras viram termos ao adquirirem sentidos especializados – à mesma proporção que a Terminologia colhe algumas unidades lexicais da linguagem corriqueira e confere-lhes valor especializado⁵.

⁵ Retomaremos esse ponto na parte aplicada deste artigo: mostraremos que no domínio do futebol é muito fre-

Essa oposição entre palavra e termo, como aponta Krieger, tem um fundo epistemológico, afinal, o léxico não é um “bloco heterogêneo”, pois, segundo a lexicógrafa, possui vários “ângulos de composição”. O léxico, portanto, é influenciado, ou *moldado* por três fatores fundamentais: *tempo*, *espaço* e *registro*. Em relação ao tempo, fala-se em variação *diacrônica*, que diz respeito às mudanças que os itens lexicais apresentam conforme a passagem do tempo, ou em um espaço de tempo determinado; a variação *diatópica*, que diz respeito às influências do espaço que os falantes ocupam sobre a estrutura linguística do idioma daquela comunidade; por fim, temos a variação *diastrática*, que diz respeito ao já mencionado *registro* – *culto*, *literário*, *formal*, *popular*, *coloquial* e *especializado*. A terminologia, como já nos referimos, contempla esse último – o domínio *especializado*.

Tendo situado de forma sintética a lexicografia e a terminologia, no espectro dos estudos do léxico, é válida de menção a vertente aplicada desses estudos.

Como nos diz Lorente (2004), as aplicações lexicais, fundamentalmente, contemplam duas atividades: a criação de analisadores sintáticos e morfológicos, voltados a uma “sistematização eficiente do léxico” (p. 28), e aquilo que se pode chamar de *lexicografia computacional*, que se ocupa da representação integrada da informação lexical e do enriquecimento automático dos dicionários monolíngues. Os principais desafios enfrentados nessas aplicações dizem respeito à sistematização da polissemia, e da sinonímia, processos relacionados diretamente à ambiguidade lexical. Os procedimentos da lexicografia computacional também dizem respeito ao que se chama de *engenharia linguística*: uma série de esforços para efetuar a extração automática de termos, desenvolver sistemas de recuperação de informação, criar tesouros e ontologias por meio de programas de computador.

Nesta seção procuramos traçar um breve panorama da lexicografia e de suas aplicações no âmbito do estudo científico das ciências do léxico. Passaremos agora a duas dessas aplicações, a FrameNet (Fillmore *et al.*, 2003) e o *The Kicktionary* (Schmidt, 2009), para, então, chegarmos à parte aplicada deste artigo.

A FRAMENET

A *FrameNet* é um projeto desenvolvido na Califórnia, na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos. Esse projeto tem como objetivo catalogar todas as valências dos itens lexicais da língua inglesa e dispô-los para consulta online por intermédio dos frames semânticos, propostos por Fillmore (1977, 1982, 1985).

quente a *especialização* de termos que advêm da linguagem cotidiana, geral.

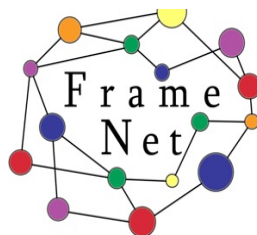


Figura 1 – Interface da base de dados lexical FrameNet

Ao digitar uma unidade lexical no campo de busca (*search*), o consulente tem acesso aos *frames* que aquela unidade evoca. Vejamos quais *frames* semânticos a unidade lexical *burn.v* – em Português, *queimar* – evoca:

FrameNet Data Search for burn

Frame search results: Closest match is bur

Burying

Lexical unit search results: Closest match is burn

Lexical Unit	Frame	LU Status	Lexical Entry Report	Annotation Report
burn up.v	Subjective_temperature	Created	LE	
burn.n	Natural_features	Finished_Initial	LE	Anno
burn.v	Emotion_heat	FN1_Sent	LE	Anno
burn.v	Perception_body	Finished_Initial	LE	Anno
burn.v	Cause_harm	Finished_Initial	LE	Anno
burn.v	Experience_bodily_harm	Finished_Initial	LE	Anno

Figura 2 – frames semânticos evocados pela UL *burn.v*

A UL *burn.v* evoca diversos *frames*, ou representações conceituais abstratas que falantes têm das práticas e instituições sociais que vivenciam em sua comunidade, de acordo com Charles Fillmore (1977, 1982, 1985), mentor dessa teoria. Ao clicarmos no último *frame* da lista – *experience_bodily_harm*, ou *experienciar dano corporal* – tem-se a seguinte tela:

Experience_bodily_harm

[Lexical Unit 1](#)

Definition:

An **Experiencer** is involved in a bodily injury to a **Body part**. (In some cases, no **Body part** need be indicated.) Often an **Injuring entity** on which the **Experiencer** injures themselves is mentioned.

I think that I **HURT** myself pretty bad back there.

He **SMACKED** his head on the mantle getting up from poking at the fire.

FEs:

Core:

Body part [BodP]
Semantic Type: Body_part

The location on the body of the **Experiencer** where the bodily injury takes place.
I **CUT** my finger on the envelope.

Experiencer [Exp]
Semantic Type: Sentient

The being or entity that is injured.
The squirrel **ABRADED** its tail as it twitched nervously in the confined space.
Then I **CUT** myself on an envelope.

Figura 3 – o frame *experience_bodily_harm*, conforme a plataforma FrameNet

Os *frames*, embora sejam entidades conceituais que estruturam a cognição do seres humanos, podem ser conceptualizados por unidades lexicais, eu seriam as representações linguísticas desses mesmos *frames*.

A definição do *frame* é a primeira informação que a *FrameNet* provê ao usuário: no caso desse frame, a definição é “um *experienciador* está envolvido em uma situação em que uma *parte de seu corpo* é machucada por uma *entidade que machuca*. As expressões em *itálico* denotam os *elementos de frame*, ou seja, os constituintes dessas representações mentais a que Fillmore intitula *frame*. Além da UL *burn.v*, evocam esse *frame* demais unidades lexicais cujo significado é associado ao ato de machucar-se.

A presença de uma definição já aproxima a *FrameNet* aos procedimentos clássicos de elaboração de dicionários. Semelhantemente a um dicionário, a *FrameNet* parte da perspectiva semasiológica: do *frame* para o significado, porém. Essa definição diz respeito ao *frame*, que é considerada a categoria superordenada às unidades lexicais – priorizando a descrição do *frame*, as unidades lexicais podem ser obtidas a partir da situação que o *frame* evoca, ao invés de descrever uma unidade lexical por vez. Esse processo amplia o potencial descritivo do campo semântico coberto pelo *frame* e, ao mesmo tempo, poupam lexicógrafo da definição exaustiva daquelas unidades lexicais que dizem respeito, por exemplo, ao dano físico – queimar, bater, quebrar etc. A *FrameNet*, assim como um dicionário convencional, também provê informações acerca do contexto de uso das unidades lexicais relacionadas aos frames – é preciso frisar que as sentenças que ilustram as realizações das unidades lexicais são todas retiradas de *corpora*, ou seja, são evidências de uso real da língua, o que exclui a introspecção do linguista como fonte

de dados de pesquisa.

Além dessas informações, a *FrameNet* também prevê o inventariado de todas as valências possíveis para os itens lexicais do inglês, isto é: almejam sistematizar todas as possibilidades combinatórias usadas pelos falantes da língua inglesa:

- 570-s20-np-ppon
 1. Patrons not wishing to BURN their legs on the metal benches watch from an air-conditioned tier heavy with the reek of cigarettes and beer .
 2. " Larry , " she said , " I 've just BURNT my hand on the oven grid because of you . "

Figura 4 – Anotação sintática de uma sentença que contém a UL *burn.v*

Na figura, é possível observar uma sentença cuja estrutura obedece ao modelo SN+SP *on*: *queimar as pernas nos bancos de metal*.

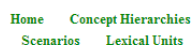
A *FrameNet* certamente é um recurso lexical marcadamente influenciado pela lexicografia tradicional. Acreditamos que as informações brevemente trazidas aqui tenham colaborado para assentar o fato de que tal aplicação tem muito a contribuir à série de abordagens existentes no paradigma de estudos que se conhece como *Lexicografia*.

OS FRAMESFUTEBOLÍSTICOS PRESENTES NA PLATAFORMA *ONLINE* THE KICKTIONARY

A *FrameNet*, tal qual foi brevemente apresentada, é um recurso lexical voltado à língua inglesa, de forma *geral* – ou *não-especializada*, a linguagem em seu uso corrente. A segunda aplicação tradicional voltada ao estudo do léxico que apresentaremos será o *The Kicktionary* (Schmidt, 2009). Essa plataforma volta-se para o léxico do futebol em três idiomas: Inglês, Francês e alemão. É, pois, um recurso multilíngue. O pesquisador alemão Thomas Schmidt construiu esse recurso com base nas cenas e frames propostos por Fillmore (1977)⁶. A cena seria a entidade conceptual abstrata, e o *frame* seria sua realização linguística⁷.

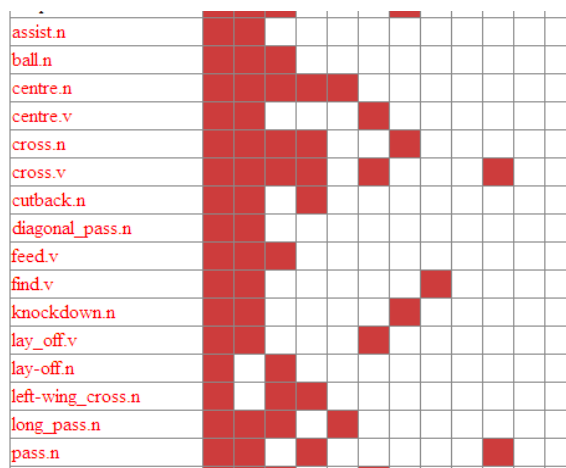
6 Note-se a anterioridade dessa hipótese: a versão da teoria dos *frames* que está na base da *FrameNet* é Fillmore (1983) e continuada em Fillmore (1985), onde as cenas já não são mais consideradas. (grifo nosso)

7 Reside aqui a diferença elementar entre as duas versões da teoria: em Fillmore (1982, 1985) o *frame* passa a ser a entidade conceptual abstrata e a unidade lexical, por sua vez, é sua representação linguística. Em outras palavras, cabe ao *frame* aquilo que era atribuído à cena: estruturar um evento de forma abstrata na mente dos falantes (grifo nosso).



1. PASSER
2. RECIPIENT
3. TARGET
4. SOURCE
5. DIRECTION
6. BALL
7. PART_OF_BODY
8. PASS
9. DISTANCE
10. PATH
11. MOVING_BALL
12. SHOT

Ao contrário da *FrameNet*, o *The Kicktionary* não disponibiliza uma glosa, de maneira que o consulente tem de acessar exemplos de sentenças anotadas clicando na lista de unidades lexicais, que aparece logo abaixo dos elementos de *frame*:



Dentre as UL's que evocam o *frame passe*, encontra-se o verbo *to pass – passar*, em Português. Além desse, podemos citar *cruzar*, *assistir*, *centralizar*, além de alguns substantivos como *cruzamento*, *passe longo* etc.

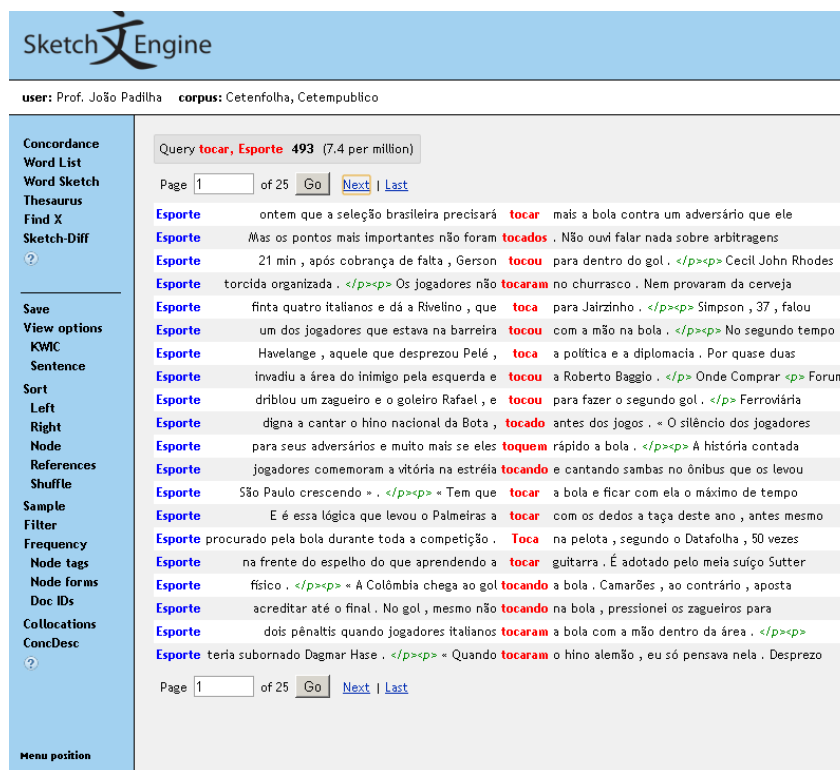
Se comparado à *FrameNet*, o *The Kictionary* apresenta algumas inconsistências que se justificam, em primeiro lugar, pelo fato de o pesquisador alemão não ser um linguista propriamente dito, mas um informata. Além de ter compilado os *corpora* obtidos através do site da UEFA, o pesquisador também desenvolveu as próprias ferramentas de anotação de *corpus*, o que é algo admirável. Porém, dentre as críticas que poderíamos citar, diríamos que há

inconsistências do ponto de vista teórico, primeiramente: as *cenas* já foram recusadas por seu próprio idealizador, Charles Fillmore, mas Schmidt as mantêm. Em segundo lugar, o número de sentenças anotadas oferecidos para a língua inglesa é notavelmente inferior à riqueza de dados oferecida para a língua alemã – não coincidentemente a língua do proponente do projeto. Ainda, os dados dispostos na plataforma carecem de descrição: por exemplo, os *frames* não possuem glosa, ao contrário das cenas, que são genericamente descritas através de menção aos *frames* que as compõem.

Com base nessas observações, proporemos um modelo de glosa que complemente as informações oferecidas pela plataforma de Schmidt. Nosso modelo tomará como base as glosas da *FrameNet*, que se mostram muito didáticas no que tange à sistematização das informações lexicais.

PARTE APLICADA: A CONSTRUÇÃO DE UMA GLOSA DE UMA UNIDADE LEXICAL DO DOMÍNIO FUTEBOLÍSTICO

Partiremos da importância da definição de um item lexical e o lugar que ela ocupa em um dicionário, conforme salienta Krieger. Tomaremos como exemplo o verbo *tocar*, ao qual dedicamos um estudo (Padilha, 2013) realizado com base no *corpus Cetenfolha-Cetenpúblico*, disponível na ferramenta eletrônica Sketch Engine, e que é formado por textos jornalísticos do português brasileiro e do português europeu. Como a temática deste estudo orbita a linguagem futebolística, optamos por realizar nossa busca por termos no caderno *Esportes* – o que não garantiu que *apenas* termos futebolísticos aparecessem, dadas as menções a outras modalidades como vôlei e Fórmula 1, mas que, certamente, favoreceu o léxico futebolístico, se considerarmos o apego que os brasileiros têm ao esporte bretão. Coletamos então 300 sentenças em que o verbo *tocar* aparece no contexto futebolístico.



Sketch Engine

user: Prof. João Padilha corpus: Cetenfolha, Cetempubico

Concordance
Word List
Word Sketch
Thesaurus
Find X
Sketch-Diff
Save
View options
KWIC
Sentence
Sort
Left
Right
Node
References
Shuffle
Sample
Filter
Frequency
Node tags
Node forms
Doc IDs
Collocations
ConcDesc
Menu position

Query **tocar, Esporte** 493 (7.4 per million)

Page 1 of 25 Go Next Last

Esporte ontem que a seleção brasileira precisará **tocar** mais a bola contra um adversário que ele
Esporte Mas os pontos mais importantes não foram **tocados** . Não ouvi falar nada sobre arbitragens
Esporte 21 min , após cobrança de falta , Gerson **tocou** para dentro do gol . </p><p> Cecil John Rhodes
Esporte torcida organizada . </p><p> Os jogadores não **tocaram** no churrasco . Nem provaram da cerveja
Esporte finta quatro italianos e dá a Rivelino , que **toca** para Jairzinho . </p><p> Simpson , 37 , falou
Esporte um dos jogadores que estava na barreira **tocou** com a mão na bola . </p><p> No segundo tempo
Esporte Havelange , aquele que desprezou Pelé , **toca** a política e a diplomacia . Por quase duas
Esporte invadiu a área do inimigo pela esquerda e **tocou** a Roberto Baggio . </p> Onde Comprar <p> Forum
Esporte driblou um zagueiro e o goleiro Rafael , e **tocou** para fazer o segundo gol . </p> Ferroviária
Esporte digna a cantar o hino nacional da Bota , **tocado** antes dos jogos . « O silêncio dos jogadores
Esporte para seus adversários e muito mais se eles **toquem** rápido a bola . </p><p> A história contada
Esporte jogadores comemoram a vitória na estréia **tocando** e cantando sambas no ônibus que os levou
Esporte São Paulo crescendo » . </p><p> « Tem que **tocar** a bola e ficar com ela o máximo de tempo
Esporte E é essa lógica que levou o Palmeiras a **tocar** com os dedos a taça deste ano , antes mesmo
Esporte procurado pela bola durante toda a competição . **Toca** na pelota , segundo o Datafolha , 50 vezes
Esporte na frente do espelho do que aprendendo a **tocar** guitarra . É adotado pelo meia suíço Sutter
Esporte físico . </p><p> « A Colômbia chega ao gol **tocando** a bola . Camarões , ao contrário , aposta
Esporte acreditar até o final . No gol , mesmo não **tocando** na bola , pressionei os zagueiros para
Esporte dois pênaltis quando jogadores italianos **tocaram** a bola com a mão dentro da área . </p><p>
Esporte teria subornado Dagmar Hase . </p><p> « Quando **tocaram** o hino alemão , eu só pensava nela . Desprezo

Page 1 of 25 Go Next Last

Figura 7 – sentenças com o verbo *tocar* em seu sentido especializado

Descreveremos a entrada para o sentido prototípico desse verbo, cujo número de ocorrências (173) foi o maior: *tocar é transferir a posse de bola entre jogadores da mesma equipe*, conforme mostram as sentenças do estudo de *corpus*:

15 depois , com o domínio completo do jogo e	tocando	bem a bola , o jogo parecia confinado à
André recebeu uma bola da esquerda e	tocou	de primeira para Muller , que lançou rapidamente
Aos 15 min , Leonardo	tocou	para Guilherme na ponta esquerda , recebeu
25 do Palmeiras e lança Paulo Isidoro . Ele	toca	para Zinho que chuta . Marco Aurélio espalma
um lado e para o outro . Recebe a bola e	toca	de primeira para o meia-esquerda (Borodiuk
questão de tempo , pois novamente Marcelinho	tocava	com perícia para Casão completar os 3 a

Tendo elegido o sentido prototípico do referido verbo, e de posse de algumas ocorrências desse sentido prototípico, podemos propor uma glosa nos moldes da *FrameNet*. Também é preciso referir-se aos *padrões valenciais* (outro tipo de informação metalinguística que pode ser útil na representação dicionarísticas do léxico de uma língua), que podem ser depreendidos das concordâncias supracitadas.

“Passe”

tocar.v

Ato de transferir a posse de bola entre jogadores da mesma equipe. O jogador que passa transfere a bola para o jogador que recebe.

1. André (jogador que passa) recebeu uma bola da esquerda e	tocou	de primeira para Muller (jogador que recebe) , que lançou rapidamente
2.15 depois, com o domínio completo do jogo e		bem a bola , o jogo parecia confinado à

1.SV+ SP de + SP para

2.SV ger+ SN

Sinonímia: *passar.v, lançar.v, assistir.v*

Polissemia: *tocar.v* (chute de baixa intensidade).

Hominímia: *tocar.v* (sentido de língua geral: *ato de estabelecer contato físico por intermédio das mãos*. Sobrepe-se ao sentido especializado desse verbo, também no contexto futebolístico: *tocar a bola com as mãos* é permitido apenas ao goleiro, configurando *infração* quando é performatizado por outro jogador que não esse.

Procuramos condensar informações que julgamos importantes na descrição do significado da unidade lexical *tocar*, em um dicionário voltado à descrição do léxico futebolístico. Partimos da identificação do *frame*; chegamos à glosa da unidade lexical *tocar*, parte fundamental de uma entrada de dicionário; por conseguinte, ilustramos a definição proposta com sentenças extraídas de *corpus* – evidências empíricas de uso da língua obtidas por meio do computador; a essas sentenças exemplos foram adicionadas informações sobre a valência sintática do verbo *tocar* (algumas, não as exaurimos por questões de espaço); e, finalmente, encerramos a entrada com informações relacionadas às relações semânticas que os itens lexicais mantêm entre si: o verbo *tocar* possui sinônimos em seu contexto futebolístico: esses sinônimos são, pois, disponibilizados ao usuário. Também é algo recorrente a polissemia: itens lexicais que apresentam significados diferentes, mas, ainda assim, relacionados, como é o caso do verbo *tocar* e seu segundo *sentido*: *tocar é chutar com baixa intensidade em direção ao gol adversário*. Uma relação, portanto, motivada. E, por fim, mas não menos importante, a *homonímia*, que diz respeito à coincidência da forma de dois itens lexicais cujos significados não mantêm relação.

Todas essas informações têm como objetivo saciar as dúvidas do consultante, que tem diversas formas de assimilar o conhecimento especializado associado não apenas ao verbo *tocar*, mas ao léxico do futebol em geral. O que propomos aqui, de forma deveras sucinta, foi apenas uma amostra do nível descritivo do léxico a que se pode chegar por meio tanto de expedientes canônicos da prática lexicográfica, quanto de sua combinação com abordagens contemporâneas, como a linguística de *corpus* e, de forma mais genérica, como tem-se proposto em programas de linguística aplicada voltados à criação de produtos que otimizem ferramentas

que tangem ao uso da linguagem – como é o caso dos dicionários, desde os tempos antigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esperamos ter tido sucesso na defesa de nossa hipótese – de que os frames semânticos podem vir a complementar procedimentos tradicionais da prática lexicográfica – leia-se compilação de dicionários gerais e especializados. Cremos que as aplicações computacionais que envolvem informação morfossintática (partes do discurso, por exemplo) e semânticas (as camadas dedicadas ao registro das informações contidas nos *frames*) são uma importante contribuição da lexicografia computacional para o processamento da linguagem natural, algo que está presente em praticamente todas as ferramentas de comunicação da pós-modernidade.

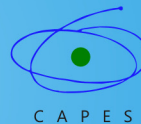
Também é válido de menção o desafio encontrado na sistematização do léxico futebolístico – logo, *especializado*: corroborando com a hipótese de Krieger, o léxico do futebol sofre influências do léxico geral do português brasileiro – o a acepção do verbo *tocar* em contexto futebolístico, por exemplo. Outro desafio diz respeito às lexias complexas do domínio futebolístico: *chute longo*, *passe de calcanhar*, *gol de bicicleta*, entre outras, representam um desafio cuja solução reside na adoção de um ponto de vista metodológico para a descrição e sistematização do significado relacionados a essas lexias.

REFERÊNCIAS:

- FILLMORE, C. J. Scenes-and-frames semantics. In: ZAMPOLLI, A. (Ed.). **Linguistic Structures Processing: Fundamental Studies in Computer Science**, nº. 59. Amsterdã: North Holland Publishing, p.55-88, 1977;
- _____. Frame semantics, in: **Linguistics in the Morning Calm**. Seul: Hanshin Publishing Co., pp.111-137, 1982;
- _____. Frames and the semantics of understanding. In: **Quaderni di Semantica**, vol.6, nº.2, p. 222-254, 1985;
- _____. JOHNSON, Christopher R. e PETRUCK, Miriam R. L. Background to FrameNet. In: **International Journal of Lexicography**, vol.16, nº.3, p. 235-250, 2003;
- SCHMIDT, Thomas. The Kicktionary – a multilingual lexical resource of football language, in: BOAS, Hans. C. (Ed.). **Multilingual FrameNets - Methods and Applications**. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 101-132, 2009;



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

KRIEGER, Maria da Graça. **Lexicografia**: o léxico no dicionário. Unisinos, s/d.

LORENTE, Mercé. Lexicografia como ponto de encontro entre a Gramática e a Semântica.
In: KRIEGER, Maria da Graça; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). **As ciências do léxico**:
Lexicologia, Lexicografia, Terminologia, Volume II. Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2004.

O SIMBOLISMO DA LUA EM *CRISTAIS PARTIDOS*, DE GILKA MACHADO

JULIANA DE SOUZA DA SILVA
FURG

Gilka da Costa de Melo Machado nasceu no Rio de Janeiro em 1893. A poeta estreia com *Cristais partidos* em 1915. Ainda publicou *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* (1928), *Carne e alma* (1931), *Sublimação* (1938) e *Velha poesia* (1965). Gilka aparece em uma posição secundária nas principais histórias da literatura brasileira. Sua produção, na visão dos historiadores e estudiosos da literatura brasileira, se enquadra em um período em que convergiram tendências parnasianas e simbolistas. Ao longo de sua carreira, a poeta se deparou com críticas severas ao teor erótico de seus versos. Por outro lado, também encontrou algumas opiniões favoráveis, que a consideraram uma das mais importantes vozes da poesia brasileira do século XX.

Ao penetrar no tecido simbólico de *Cristais partidos*, identificamos algumas imagens recorrentes, entre elas, a da Lua. O astro noturno ocupa um espaço privilegiado na lírica giliana, sendo uma constante em outros livros, como *Estados de alma*. Buscamos, no presente texto, mostrar como a imagem da Lua é apresentada pela poeta em duas composições: “Falando à lua” e “Luar de inverno”. É importante frisarmos que este trabalho consiste em um recorte da dissertação de mestrado “Uma leitura de *Cristais partidos*, de Gilka Machado pelo viés do imaginário”, em que tencionamos compreender como as imagens simbólicas atuam na produção de sentido do texto lírico. O referencial teórico se fundamenta, sobretudo, na antropologia do imaginário de Gilbert Durand, em que se destacam a dimensão simbólica da imagem e a sua essência epifânica. Além das reflexões e das interpretações sobre os símbolos propostas por Durand, contamos também com o auxílio do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, bem como as considerações de Gaston Bachelard e de Mircea Eliade.

Gilbert Durand (1971) acredita que a nossa consciência dispõe de duas formas para representar o mundo sensível: uma direta, em que o objeto se apresenta ao espírito, na percepção ou simples sensação, e outra indireta, em que é impossível ter um contato direto com a “coisa”. O símbolo se aproxima do pensamento indireto, uma vez que, neste caso, o objeto ausente só consegue se “re-presentar” para nós através de uma imagem.

O símbolo, apesar de ser inserido pelo autor na categoria dos signos linguísticos, se afasta do simples signo, porque seu significado não é representável e não remete ao objeto sensível, mas somente a um sentido. A imagem simbólica, na percepção de Durand, procura representar o inefável, o indizível. O autor (1971, p. 15) sublinha que “al no poder representar la irrepresentable transcendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto.” Nesse sentido, a imagem simbólica é essencialmente epifânica, transcende o significado convencional e instaura um sentido secreto, um significado “novo”.

Durand estabelece uma classificação dos símbolos, baseada nas três dominantes reflexas verificadas na criança recém-nascida: a dominante postural, a dominante digestiva e a dominante copulativa. Nesses reflexos motores primordiais estão presentes as três linhas dinâmicas do imaginário humano. Cada dominante sugere uma matéria, uma técnica e um instrumento ou utensílio, conforme explica o teórico:

[...] o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à decida digestiva, implica as matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do continente. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro [*briquet*], e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2002, p. 55)

A partir disso, Durand irá propor a ideia de que a imaginação simbólica se apresenta em tensão entre dois Regimes antagônicos, em torno dos quais vão se organizar as imagens. O primeiro é denominado Diurno, ele corresponde à dominante postural e inclui os esquemas ascensionais e diaréticos, as técnicas de separação, os rituais de elevação e purificação e os símbolos teriomórficos, ligados à animalidade, nictomórficos, associados às trevas e catomórficos, que dizem respeito ao esquema de queda. Já o segundo Regime, nomeado Noturno, aglutina as dominantes digestiva e cíclica: a primeira compreende os esquemas de descida e busca de intimidade do ventre (digestivo e/ou sexual), as técnicas do continente, os processos de gulliverização, encaixamento e redobrimento, a tendência ao recolhimento, etc; a segunda dominante reúne os esquemas cíclicos, progressistas, os símbolos da medida temporal, do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

Após esboçar, brevemente, algumas considerações relevantes de Gilbert Durand acerca do símbolo e do imaginário, passamos à análise dos dois poemas selecionados de *Cristais partidos* nos quais predomina a imagem da Lua. Ao discorrer sobre ela, Durand (2002) afirma

que muitos estudiosos perceberam a polivalência das representações lunares. Para o ele (2002, p. 288) a lua é um “astro ao mesmo tempo propício e nefasto [...]”. Gilka explora essa dualidade no poema “Falando à lua”. Nas primeiras estrofes, o eu lírico nos apresenta uma Lua dominada pela melancolia:

Triste como a saudade, a dor suprema,
raias ó Lua, do horizonte à porta!
vens aureolada por luzente estema,
como uma virgem morta.

Como és formosa, minha Lua, quando,
esparzindo no céu teus raios lentos
as almas de tristezas vais semeando,
para colher lamentos!...

(p. 43)

Nos versos acima, vemos que a seleção lexical (“triste”, “saudade”, “dor”, “virgem morta”, “tristezas”, “lamentos”) traduz um sentido negativo. O fato de a Lua estar envolta por uma “luzente estema”, na primeira estrofe, nos remete à sua fase obscura, ou seja, à Lua Nova. A imagem da “virgem morta”, por sua vez, acentua a ideia de morte, suscitando o frio e o lúgubre associados ao astro noturno. Porém, o sujeito poético, mesmo delineando essa caracterização mórbida da Lua, mantém um tom cordial ao se dirigir a ela, como verificamos no segmento “Como és formosa, minha Lua [...]” (p. 43), na segunda estrofe. Sendo a Lua aquela que semeia tristeza nas almas humanas e colhe os lamentos, ela possui um influxo negativo sobre o “eu”. O movimento vagaroso do luar, indicado pelo verbo “esparzir”, que significa dispersar aos poucos e, no plano sonoro, pelas rimas externas “ando” e “ento”, reforça uma impressão negativa sobre a Lua.

Contrariando essa perspectiva, nas estrofes que seguem, deparamo-nos com uma Lua mistificada que tem uma ação benéfica sobre o eu lírico. Há uma ênfase sobre a sua capacidade iluminadora, verificada na reiteração da palavra “luz” e no emprego da imagem da “lanterna”, símbolo da luz:

[...]

Lua amiga, marmórea Lua-cheia,
– alma da Noite, mística lanterna,
à minha dor traz luz, de luz semeia
a minha noite eterna.

Rosa que em pleno azul desabrochaste,
rosa, rosa de luz, astro magoado,
pérola imensa no cerúleo engaste,
túmulo do Passado.

[...] (p. 43)

A Lua Cheia é considerada a fase em que o astro se encontra no seu auge, corresponde à fase da luz, oposta à sombria (Lua Nova). É possível pensarmos que a sua capacidade iluminadora se redobra, o que explica a ação benéfica sobre o “eu”. Na quarta estrofe, a forma, o brilho e a aparência nacarada da pérola a aproximam do astro das noites. Aliás, a origem da pérola, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), pode estar nas águas ou na própria lua. Delicadeza e pureza, qualidades sugeridas pela pérola, também estão subjacentes à imagem da rosa, consolidando, portanto, uma revalorização positiva do astro. No seu eterno viver, morrer e renascer, a Lua, como reconhece o “eu”, é túmulo do passado, por que nela se refletem as vidas já extintas.

A Lua é guardiã como pressupõem as denominações “consoladora amiga” e “irmã das almas boas”. A imagem do anjo anuncia esse caráter, visto que representa uma entidade divina que protege, cuida. O símbolo do cofre, veiculado no poema, aponta para uma forma fechada e continente, que podemos associar ao invólucro do útero materno. A Lua, como uma mãe, encerra o amor, ela consola, alenta as almas sofredoras:

[...]

Cofre de amor, ó inviolável cofre!
anjo que a minha solidão povoa,
consoladora amiga de quem sofre
irmã das almas boas,

[...] (p. 44)

Percebemos que o sujeito poético reanima uma influência materna da Lua, chegando a humanizá-la. Essa visão do “eu” se aproxima, de alguma forma, das reflexões de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 564) acerca do astro noturno. Eles ressaltam esse simbolismo materno da Lua ao afirmarem que:

Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo [a Lua] diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (*Mater magna*). Essa

corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 564)

Porém, conforme estudiosos (2009, p. 564), a Lua está presente no 18º arcano principal do Tarô. A partir das leituras feitas por determinados intérpretes, os autores entendem que esse arcano manifestaria, entre outros aspectos, a tristeza, a solidão e a falsidade. No poema analisado, o astro noturno é considerado pelo “eu” como uma fogueira, símbolo de destruição, na medida em que suscita o fogo que queima e aniquila. A imagem das cinzas também exprime esse sentido de morte. Logo, a Lua é apresentada sob o signo do nefasto, ela é enganadora, já que atrai os sonhos e os elimina:

[...]

Lua – fogueira dos jardins celestes,
que lança magas, malfazejas luzes,
e os nossos sonhos atraindo, prestes,
a cinzas os reduz.

[...]

(p. 44)

Por outro lado, a imagem da Virgem Maria, empregada no poema, na tradição cristã, simboliza pureza, maternidade e benevolência. Novamente, se institui uma ligação entre a Lua e a figura da mãe. A Lua se revela meio divina e meio humana, como sugere a imagem de Maria. Ela adquire uma imponência, é elevada a uma condição superior:

[...]

Lua – reflexo da imortal e pura
alma da excelsa e celestial Maria,
fonte que entornas da estrelada altura
tua luz sombria...

[...]

(p. 44)

Nas estrofes examinadas, o sujeito lírico continua revelando o caráter dual da Lua mediante imagens valorizadas positivamente (“cofre de amor”, “anjo”, “Maria”) e outras valorizadas negativamente (“fogueira”, “demônio”, “cinzas”). Um misticismo e um mistério rondam o astro noturno, que, harmoniza o benfazejo e malfazejo.

Depois de uma série de afirmações, o eu lírico dá voz às suas inquietações. Vemos que a ambiguidade da Lua é reafirmada na invocação das figuras do “anjo” e do “demônio”, que remetem à oposição entre o bem e o mal. O uso da conjunção “ou” no segmento “anjo ou demônio” demonstra essa indefinição do astro na percepção do eu poético. Se, por um lado, a Lua faz recordar o amor do passado, por outro, essa lembrança é sinônimo de angústia e de saudade. É interessante notarmos que, conforme expõe o sujeito lírico, a luz do astro não tem efeito sobre a mágoa e a saudade. Isso nos aproxima da passividade da Lua, já que sua luminosidade é resultado do reflexo da luz do sol. Como reconhece o “eu” o luar gera, simultaneamente, benefícios e malefícios, ou seja, tem uma boa e má influência sobre o indivíduo, como verificamos nos versos a seguir:

[...]

Mas, dize: – porque sempre que te fito
– anjo ou demônio que no empíreo vagas
fazes lembrar-me de um amor maldito,
lá, das cerúleas plagas?

Porque razão os raios teus não agem
contra esta mágoa, esta saudade crua,
e desse que amo vens trazer-me a imagem
na claridade tua?

[...]

(p. 44)

No entanto, nas últimas estrofes, parece-nos que o “eu” volta a crer nas forças superiores do astro noturno, adotando um tom de súplica. A Lua figura como intercessora dos apaixonados e dos amores impossíveis¹. Ela é, sublinha Mircea Eliade (1993) “senhora de todas as coisas vivas” e considerada a divindade que urde o véu cósmico e tece os destinos humanos. Portanto, tem poder sobre a vida humana, o que significa que ela, como nos mostra o “eu”, consegue atar um destino ao outro, um ser ao outro:

[...]

Oh! Se possível, astro meu, te fosse
Fazer esse ente dedicar-me afeto,
como o viver, então, ser-me-ia doce,

¹ Em algumas histórias de amor, às vezes, observamos que o amante olha para a lua, na esperança de que em algum lugar, sua amada faça o mesmo.

de ventura repleto!...

Ao menos, Lua branca, Lua fria,
minora o mal que a alma me oprime e invade,
nos raios teus um seu suspiro envia,
leva-lhe esta saudade...

Nada há que o teu silêncio desencante,
nem que atenuie teu fulgor daninho
e foges – nívea pomba soluçante,
à procura de ninho...

(p. 45)

Na estrofe final, o sujeito poético reitera a dualidade da Lua, considerada soberana e vulnerável. Nada é capaz de romper com o seu silêncio, do mesmo modo que nada consegue ofuscar o seu brilho intenso. Contudo, a imagem da pomba que foge à procura do ninho denota fragilidade. Reconhecemos, então, a ambivalência que, de acordo com Durand (1971), pode haver em um mesmo símbolo, como é o caso da Lua. A harmonização entre os valores positivos e os negativos nos faz integrar essa imagem no Regime Noturno do imaginário. A imaginação noturna, segundo autor (2002), permite um estreitamento e até uma reconciliação entre as contradições. A Lua é na sua essência uma ligadora, unificadora de qualidades inconciliáveis.

Em algumas tradições, o astro aparece vinculado à técnica da tecelagem e a aranha surge como seu atributo. A esse respeito Eliade (1993) expõe que:

harmonias, simetrias, assimilações, participações, coordenadas pelos ritmos lunares, constituem um “tecido” sem fim, uma “rede” de fios invisíveis, que “liga”, ao mesmo tempo, homens, chuvas, vegetações, fecundidades, saúde, animais, morte, regeneração, vida *post mortem*, etc. (ELIADE, 1993, p.148).

Esse simbolismo lunar se manifesta através de imagens como o fio, o tear, a teia e a aranha, presentes no poema “Luar de inverno”. Na primeira estrofe, coexistem a treva e a luz, pois o brilho da Lua atravessa a escuridão da noite: “Projeta-se na treva a amarelada chama/ da Lua que parece um círio a se esgotar;/ um luar de cera se derrama.../ ceroso torna-se todo o ar.” (p. 46). A imagem do círio, que simboliza a luz, é reforçada pela alusão à chama, à cor amarela e à cera. A vela se deixa consumir para iluminar, traduzindo, assim, uma ideia de sacrifício. Já o amarelo, assinalam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 40-41), indicia o declínio, a morte, apesar de também ser a cor da eternidade. Sob tais aspectos, inferimos que essa luz amarelada do círio que se consome pouco a pouco aponta para a fase minguante da Lua.

Na segunda estrofe, a noite se impõe sobre a terra tornando-a um espaço esquecido, como se nele habitasse a morte: “Da tristeza interior do meu sonho, contemplo/ a noite aberta como um templo abandonado,/ um carcomido templo, [...]” (p. 47). Para Chevalier e Gheerbrant (2009) o templo configura a representação do mundo divino, no plano terrestre, considerado o lugar reservado aos deuses. Enquanto na terra reinam a solidão e o silêncio, no céu as estrelas são o sinal da vida que nasce: “[...] Do céu na larga abóboda ogival,/ fulge, de lado a lado,/ o lume de estranhas/ pupilas de policromas aranhas,/ que abrem por toda a altura os olhos de cristal.” (p. 47). A abóboda representa a cúpula celeste e, na sua forma, “a aliança entre as linhas curvas do alto e das retas da base simboliza a união do céu e da terra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 6). Como já dito, a aranha mantém uma ligação com a Lua, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 70), ela “surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem.” Os teóricos (2009, p. 71) notam que, em algumas culturas, esse animal simboliza a divindade responsável pela criação do Cosmos. No poema, as aranhas estão presentes na abóboda do templo e seus olhos irradiam luz, o que nos leva a identificá-las com as estrelas no céu².

Na terceira estrofe, a neblina indica pureza e opacidade e pressupõe um estado indeterminado. Ela parece formar uma espécie de teia envolvendo todo o espaço. Os verbos “passar”, “perpassa”, “embaraça”, em sequência, supõe o curso da agulha na costura, e, o entrelaçamento dos fios, por sua vez, compõe o tecido do Cosmos. No nível sonoro, a incidência dos fonemas “f” e “s” enfatiza a sutileza presente nesse ambiente impregnado de névoas. A terra vai ganhando um aspecto vago, ermo, e isso se reflete sobre o universo, em que todo o movimento se torna brando. Essa lentidão se evidencia no segmento “de quando em quando”, no verbo “escorregar”, no advérbio “lentamente” e, sobretudo, na sonoridade produzida pelas rimas “ando” e “ente”:

[...]

Fina
neblina,
pelos espaços,
em fios frios, em fluidos traços,
passa,
perpassa,
o ar embaraça,
a luz da lua tonando baça.
De quando em quando,

2 Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 405), “na glíptica maia, as estrelas são muitas vezes representadas como olhos, de onde brotam raios de luz.”

do céu sombrio,
uma aranha escorregando, lentamente,
por um fio
luzidio,
desce...
– atravessa o infinito uma estrela cadente.

[...] (p. 47).

O movimento vagaroso da aranha descendo pelo fio, no poema, lembra a queda de uma estrela cadente. Em ambos os casos, um elemento atravessa, transpõe os limites do universo. Existe, então, um fio cósmico que liga o céu e a terra, o divino e o humano, e a aranha surge como intermediária entres os dois planos. A aranha é a tecedora, ela produz o fio e, ao mesmo tempo, forma a trama que dá origem ao tecido cósmico.

Se observarmos atentamente a diagramação das duas estrofes anteriores, veremos que há, primeiro, uma linha crescente, à medida em que os versos curtos, paulatinamente, dão lugar aos mais longos e, na sequência, uma linha decrescente, sinalizando a descida, quando versos de maior extensão são sucedidos por outros de menor extensão. O sentido se inverte na quinta e sexta estrofe na página, pois os versos seguem um andamento que vai do decrescente para o crescente:

[...]

Embevecida e queda
fico-me, horas inteiras, a fitar,
da neblina através da delgada urdidura,
a Lua, que se me afigura
um capulho de seda
a se desfiar
num tear...

E a teia aumenta,
na transparência de uma gaze
frouxa, flutuante, alvacenta...
Torna-se a luz astral imperceptível quase.
Calmamente, a subir, a Lua o zenite ganha,
e tanto de neblina e éter se adensa
a vaporosa teia emaranha,
que a Lua, assim suspensa,
suponho o óvulo ser de uma celeste aranha.

[...] (p. 47-48)

Esses movimentos de descer e subir e vice-versa, inscritos na diagramação do poema, sugerem o andamento dos fios no tear e a trajetória da aranha ao urdir a sua teia.

Em meio a essa tênue trama composta pelos fios de neblina, a Lua ganha um aspecto mórbido, o que atua diretamente sobre os sentidos do sujeito poético como uma espécie de narcótico. A Lua é comparada com um “capulho de seda”, o casulo do bicho-da-seda, cuja cor se assemelha ao amarelo. O fio da seda possui um brilho característico, por isso, é possível aproximá-lo do luar. A Lua se desfia como um “capulho de seda”, como se dela se desprendessem fios de luz, ou seja, o luar. Mas, essa luminosidade lunar apresenta um tom amarelado, revelando uma aparência doentia e melancólica.

Na sexta estrofe, domina o espaço uma espécie de teia cósmica, formada pela conjunção de dois elementos: o luar e a neblina. Ambos conferem às coisas um tom velado, encobrem sem ocultar totalmente, indeterminam, parecem os finíssimos fios de uma teia. Na seleção vocabular, os substantivos “transparência”, “gaze”, “neblina”, “éter” e os adjetivos “frouxa”, “flutuante”, “alvacenta”, “imperceptível”, “vaporosa” enunciam a sutileza e a fragilidade. Ao supor que a Lua seja o óvulo de uma aranha celestial³, o “eu” nos envia para a crença da criadora cósmica⁴. A Lua e a aranha são consideradas as senhoras do destino, ambas tecem e tecer significa criar (ELIADE, 1993). A imagem do ovo também evoca essa ideia de criação, pois é uma promessa de vida. À Lua, assim, pode ser atribuído esse papel de gerar as formas vivas.

Na estrofe final, o eu lírico manifesta uma necessidade de elevação da alma, implícita, ao longo do poema, no referencial etéreo. Nessa última estrofe, o vocabulário selecionado acentua ainda mais esse esforço ascensional do “eu”: nos verbos “ascender”, “voar”, “subir”, “vagar” “errar” e no substantivo “alturas”. No nível das imagens, destacamos a borboleta, que conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), além de simbolizar leveza e inconstância, representa a alma que se liberta do corpo material. Atraído pela luminosidade, o pensamento do “eu” voa e sobe cada vez mais, numa escalada rumo ao céu, que, no fim, se resume em um imenso vazio. O olhar, enfatizado pela repetição do vocábulo, para os autores (2009, p. 653), pode ser “o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, seduz, assim como exprime.” O aranhol da neblina, é uma grande teia celeste a aprisionar as almas errantes, uma vez que, por trás da sua transparência quase sempre existe uma armadilha:

[...]

Ao fulgor magnetizante

3 Eliade (1993) mostra que, em alguns mitos, a Lua é vista como uma enorme aranha.

4 Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 71) explicitam que “entre os povos da África ocidental [...] existe a crença de que foi Anansé, a aranha, quem preparou a matéria dos primeiros homens, criou o Sol, a Lua e as estrelas; depois, Nyamé, o deus do céu insuflou a vida no homem.”

do olhar velado e incerto das estrelas,
meu pensamento, num instante,
ascende, vagueia pelas
alturas, voa,
erra como uma borboleta, atoa,
do olhar que o chama,
do olhar que o atrai e que o fascina,
sobe ainda mais, sobe e, surpreso
vê-se afinal, gelado, preso,
o amplo, sedoso e etéreo aranhol da neblina.

(p. 48)

A transcendência configura um relaxamento da alma do eu lírico, como em um devaneio noturno. Na noite, todos os limites espaciais são superados e o tempo é minimizado, permitindo essa experiência transcendente. Na percepção de Gaston Bachelard (2006, p. 12), o devaneio esboça um repouso, um bem-estar do ser⁵. Mas, no poema em pauta, esse bem-estar é passageiro, pois o sujeito poético acaba se deparando com um grande nada, como supõe a imagem do aranhol de neblina. Esse vazio que se apresenta no espaço etéreo, na verdade, corresponde a um vazio no próprio íntimo desse “eu”. Nesse sentido, o movimento de subida pode ocultar uma interiorização do “eu”.

Percebemos ainda que a tendência ascensional e as matérias luminosas, veiculadas no poema, aproximam-nos do Regime Diurno da imaginação. Porém, verificamos que esse esquema de subida está ligado não às imagens simbólicas diurnas, como nos propõe Durand (2002), mas às noturnas. Há uma profusão luminosa em meio à atmosfera penumbrosa da noite. O autor (2002, p. 268) explica que “a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação”. Ele acrescenta que “a poética noturna tolera as ‘obscuras claridades’” (p. 268). A constância de recursos imagéticos como o véu, a teia, o éter, a neblina, os fios e o luar evidenciam essa meia-luz característica da atmosfera noturna.

Neste trabalho, detemo-nos sobre dois poemas de *Cristais partidos*, “Falando à lua” e “Luar de inverno”, nos quais emergem algumas das principais características atribuídas ao astro noturno. O primeiro reúne, como demonstramos em nossa análise, qualidades contraditórias, tendência típica do Regime Noturno do imaginário. A Lua exerce um influxo positivo e, ao mesmo tempo, negativo sobre o eu lírico. Esse antagonismo é inerente a ela conforme as visões de Durand (2002) e de Eliade (1993), já que é, concomitantemente, vida e morte, ser e não-ser,

⁵ Bachelard (2006) entende que o devaneio poético consiste no espaço em que as imagens se liberam. Diferentemente do devaneio comum, esse devaneio poético possui forma de uma escrita, ou pelo menos constitui uma promessa de escrita. Também assinala o autor que o devaneio poético não é contado, nem se comunica através do relato, como é o caso do sonho noturno, mas sim por meio das palavras escritas.

luz e trevas, etc. Gilka retoma esse aspecto, mas, por outro lado, o extrapola, quando apresenta uma Lua meio mística e meio humana. A antropomorfização do astro se consolida através de imagens como a o cofre de amor, a Virgem Maria, que evocam uma função materna: a Lua consola, acolhe, cuida das almas humanas.

No segundo poema, “Luar de inverno”, observamos, além da própria imagem da Lua, a predominância do fio, do tear, da teia e da aranha, elementos vinculados ao simbolismo lunar. O sujeito poético retoma a ideia de um tecido cósmico, apresentando a aranha e a Lua como tecedoras desse tecido. O desejo de elevação se fez presente no decorrer do poema a partir das referências ao espaço celeste e às matérias luminosas. Embora o esquema ascensional e a busca pela iluminação sejam características do Regime Diurno, notamos que ambos surgem em um contexto que é noturno. É na Noite que o “eu” consegue transcender em uma espécie de devaneio noturno, que promove um bem-estar do ser. Porém, nessa transcendência o sujeito lírico se encontra, no fim, preso em um grande aranhol de neblina, ou seja, em um imenso vazio. Percebemos um processo de introspecção, porque esse vazio no espaço etéreo reflete o próprio íntimo do “eu”.

Tanto a imagem simbólica quanto a poesia têm a capacidade de evocar uma infinidade de possíveis sentidos. Dessa forma, as leituras delineadas neste texto são apenas uma pequena amostra de como a imagem da Lua emerge nos poemas de Gilka Machado. Elas constituem um esboço de um primeiro exercício (empreendido na dissertação de mestrado) em que tentamos entender como as imagens atuam no processo de produção de sentido do texto lírico. Acreditamos que a obra de Gilka possui um universo semântico (e simbólico) inesgotável.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A água e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O ar e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da



Costa e Silva. 24.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **La imaginación simbólica**. Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MACHADO, Gilka. Cristais partidos. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p. 1-57.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

O IMAGÉTICO O LINGUÍSTICO EM DIÁLOGO: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE *RREMENBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA E OUTROS LIVROS*, DE VALÊNCIO XAVIER

JULIANA TOAZZA GROSSI
UFPEL

INTRODUÇÃO

Até o século passado a literatura era hegemonicamente construída linguisticamente, pela palavra escrita. Na contemporaneidade outras linguagens passaram a figurar na composição literária. Um grande nome que representa essa inovação estética é o escritor paranaense Valêncio Xavier. Tendo trabalhado como cineasta, roteirista, diretor de TV e crítico, como escritor traz para a sua obra essas experiências, compondo um verdadeiro mosaico intertextual, criado a partir da linguagem imagética e linguística em uma relação não hierárquica, mas dialógica e complementar. Assim, amplia-se o próprio conceito de recepção dessas obras híbridas, solicitando um leitor mais atento e interativo. Nossa análise será sobre a narrativa que intitula a obra: *RrEmbranças da Meninas de Rua Morta Nua e Outros Livros* (2006).

Com o advento da fotografia a imagem passa a ganhar visibilidade e importância, veiculada nos jornais e, depois, na publicidade. Essa explosão dos recursos imagéticos na contemporaneidade nos leva ao que podemos chamar de “banalização do olhar”: olhamos, mas o que vemos não nos toca. De acordo com Walter Benjamin (1986), estamos na fase de reprodutibilidade técnica, na qual as construções artísticas perdem sua aura estética e, assim, deixam de ser compreendidas como arte para serem objetos de consumo. Ao trazer imagens veiculadas em outros suportes, como o jornal, livros de história, livros de anatomia, entre outros, Xavier interage com outros códigos e permite que o leitor tenha um novo olhar em relação à essas imagens e suas relações com o texto, construído fragmentariamente, o que pode nos levar a pensar na própria configuração do mundo moderno. A fim de compreendermos como a intertextualidade entre diferentes códigos passa a compor a literatura, faremos uma breve revisão teórica sobre as mudanças que o conceito de intertextualidade sofreu na disciplina da literatura comparada. Para uma melhor compreensão das imagens veiculadas em *RrEmbranças da Menina de Rua Morta Nua e Outros Livros*, nos apoiaremos teoricamente nas ideias propostas

por Roland Barthes, na obra *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia* (1984), na qual apresenta conceitos como *spectrum*, *spectator*, *studium* e *punctum*, que nos auxiliarão na leitura das imagens fotográficas trazidas para a narrativa citada.

LITERATURA COMPARADA E INTERTEXTUALIDADE: UMA BREVE REVISÃO TEÓRICA

A noção de intertextualidade vem sendo discutida por diversos teóricos da literatura comparada a fim de estabelecer como o intertexto integra-se ao hipotexto. A relação entre os diversos textos que compõe um novo texto e recebe o nome de intertextualidade apresenta-se como uma noção indispensável para a crítica literária comparatista, já que “todo texto se contrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Desde a antiguidade, já em Aristóteles em sua *Poética*, havia a ideia da comparação como método de análise, estabelecida quando o filósofo comparou e diferenciou a construção formal dos gêneros épico e trágico – contrapor a fim de perceber nuances menos óbvias das construções estéticas apresenta-se como uma instrumento metodológico funcional para a melhor compreensão das relações entre textos. Essas relações fomentam discussões acerca do entendimento sobre originalidade, cópia, influência que sempre acompanharam os estudos literários e ganharam força quando a literatura comparada estabeleceu-se como disciplina acadêmica, na França, no século XIX. Para nosso estudo, que se integra ao entendimento contemporâneo acerca da intertextualidade, será menos importante investigar a relação “filial” dos textos (influência/ fonte) em oposição ao modo como os textos ganham um novo significado subvertendo, contrastando-se e dialogando com a tradição e, assim, atualizando esse mosaico de textos que é o próprio mundo. Ao citar René Wellek e sua percepção sobre o estudo de fonte e influências no comparatismo, Sandra Nitrini nos fala textualmente:

Para ele, a literatura comparada tinha-se limitado, até então, a estudar mecanicamente as fontes e influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor. O que não tem sentido para quem concebe as obras de arte não como somas de fontes e influências, mas como “conjunto em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura.” (NITRINI, 2010, p.34)

A teórica Julia Kristeva, em 1969, definiu a intertextualidade como “Cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos.” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 15). Nesse ponto, torna-se importante destacar que a intertextualidade não se configura como puramente linguística (relação formal entre os textos), mas ultrapassa esse entendimento compreendendo que os textos do mundo, apresentados como discursos, são também de ordem ideológica e política, ainda que não sejam nítidos na estrutura do texto, ali estão. Kristeva, ao definir a intertextualidade de modo extensivo, retornou aos estudos feitos por Mikhail Bakhtin, que a partir de sua formação marxista reflete sobre o contexto, em diálogo com o texto.

Para o teórico, todo o texto está em diálogo com outros textos, embora Bakhtin não tenha usado o termo intertextualidade. O texto seria composto, nessa perspectiva, de uma troca entre enunciados que, em uma nova configuração textual, reorganizaria esses discursos que dialogariam entre si. Para Bakhtin essa seria a própria estrutura do romance, que ao trazer várias vozes discursivas em sua formatação, se configuraria pelo que chamou de polifonia. Essas múltiplas vozes garantem a construção dialógica (dialogismo) dos textos: “os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, nos lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas.” (BAKHTIN apud SAMOYAUULT, 2008, p. 19). Assim, apesar de não ter usado o termo intertextualidade, percebemos que Bakhtin já apontava para o fato de que o discurso não é *uno*, mas sim composto por várias vozes que podemos chamar de intertextuais.

Apresentando uma perspectiva mais restrita acerca do entendimento dos intertextos, temos as ideias propostas por Roland Barthes, que percebeu esses intertextos como citações de textos anteriores, ainda que essas citações nem sempre possam ser identificadas e localizadas no texto final e podem ter sido trazidas pelo autor de modo indireto e mesmo inconsciente. Gerard Genette, em sua indispensável obra *Palimpsestos* (2006), traz a compreensão da intertextualidade para o campo da poética, distanciando-o dos estudos puramente linguísticos que eram feitos até o momento. Em *Palimpsestos*, Genette deteve-se com maior preocupação no que tange a compreensão sobre a hipertextualidade, que diferenciando-se da intertextualidade definida como co-presença entre textos, apresenta-se como a relação de derivação de um texto a partir de outro. Essa derivação trata a intersecção com a biblioteca de maneira vertical: “Essa derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto fala de um texto. Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, provisoriamente ainda, de transformação...” (GENETTE, 2006, p. 13). Desse modo, a partir da identificação dos intertextos, que Genette afirma que podem e devem ser localizados, podemos pensar na própria história da literatura e sua evolução, pois os textos trazem a tradição literária transformando-as em um novo texto. A concepção de que a intertextualidade apresenta-

se como a memória da literatura é indispensável para a atual crítica literária comparatista, já que:

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. [...] Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYULT, 2008, p. 47)

Ainda de acordo com Samoyault, a compreensão dessa memória da literatura configurada a partir da intertextualidade pode nos levar a ideia melancólica de que “tudo está dito” e, talvez aqui, esteja um incontornável entendimento sobre a intertextualidade e sua relação com as construções literárias: dizer o que já foi dito, instalando o intertexto e subvertendo a tradição é o que garante a própria renovação da literatura como produção estética que se alimenta dos discursos do mundo (textualizados ou não) e os insere no novo texto, possibilitando infinitos mosaicos textuais (re) significados.

No presente artigo, o texto é entendido como toda unidade de sentido, alargando suas fronteiras para além das construções linguísticas: o texto pode ser imagético, gestual, desde que veicule uma unidade de significação, composta por um conjunto de signos. Assim, a intertextualidade não se estabelece somente entre textos linguísticos, configurando-se também pela inter-relação entre construções imagéticas e linguísticas. Essa compreensão apresenta-se como elementar para o nosso estudo sobre a obra de Valêncio Xavier.

A literatura comparada se formata na contemporaneidade não só pelo acionamento de intertextos linguísticos que remetem à memória da própria literatura, como mencionamos anteriormente, mas indo além dessas fronteiras englobaria intertextos de outras áreas do saber como a música, a filosofia, o cinema, as artes visuais, entre outras, remetendo ao que Tania Franco Carvalhal denominou como “a estratégia interdisciplinar”. Sobre a expansão dos horizontes dos estudos da literatura comparada:

Voltada não só para as investigações inter-literárias, a Literatura Comparada vai privilegiar confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais. [...] Tais estudos levam à identificação de certas qualidades e certas operações de linguagem que caracterizam a produção textual. Nessa direção não é difícil perceber como o comparativismo literário pode ser uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário. [...] Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos

literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não. (CARVALHAL, 1991, p.13)

Assim, a literatura comparada se estabelece em uma relação entre outras áreas do saber e da produção estética, proporcionando um entendimento renovado sobre o caráter interdisciplinar da própria intertextualidade.

ROLAND BARTHES E A *CÂMARA CLARA*: UM NOVO OLHAR NA LEITURA DA FOTOGRAFIA

Nosso *corpus* de análise para o presente estudo é composto pela narrativa¹ *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua* - que dá nome à obra. *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua* relembra a história *real* de uma menina de rua, que em 1993, aos oito anos, foi violentada e encontrada morta e nua dentro de um caixão do brinquedo Trem-Fantasma, em um parque de diversões, em Diadema/SP. A narrativa se compõe em um mosaico de recortes de jornal, comentários e narração do jornalista bastante popular nos anos 90, Gil Gomes, fotos veiculadas nesses jornais, bilhetes, entre diversos outros códigos. Ao percebermos as leituras dessas imagens fotográficas como indispensáveis para a construção de sentido dessa narrativa, iremos acionar as ideias apresentadas por Roland Barthes, na obra *A Câmara Clara*, a fim de compreender de que modo essas imagens podem ser lidas quando veiculadas em um suporte distinto daquele que foram inicialmente apresentadas. As ideias de Barthes nos auxiliarão não só na leitura das fotografias, mas na interpretação acerca da relação que estabelecem com os outros códigos presentes na obra.

A Câmara Clara trata-se de uma obra teórica bastante pessoal de Barthes, escrita em primeira pessoa e motivada pelo desejo “ontológico” do teórico em saber o que ela era “em si”. Ele aponta para a impossibilidade de classificar a fotografia a partir de sua essência, ela só é classificável pela sua exterioridade, mas não *a priori*. Essa fluidez classificatória levou Barthes a tentar estabelecer que traços diferenciam a fotografia de outras imagens:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reproduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1984, p.13)

¹ Na falta de uma terminologia mais adequada e exata, a história analisada nesse artigo, presente na obra *RrEmbranças da Menina de Rua Morta Nua e Outros Livros*, será chamada, simplesmente, de narrativa.

Ao transpor as fotografias veiculadas nos jornais da época sobre o caso da menina morta nua e partindo da ideia de Barthes de que a fotografia tem o poder de representar a própria realidade de forma absoluta, Xavier opõe em um jogo plurissignificativo a impossibilidade que a literatura, enquanto construção essencialmente ficcional, de remeter-se ao real exato em contraste ao absoluto da fotografia. O que Samoyault apontou como referencialidade - a referência ao real mediada pelo intertexto - Valêncio Xavier subverte e problematiza, já que a realidade que aciona em suas narrativas apresenta-se por ser exatamente como aconteceu. Sobre o referente, Barthes nos diz que a fotografia veicula seu referente de modo indissociável - o referente está sempre nela: “um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente.” (BARTHES, 1984, p.15). A fim de ler as imagens fotográficas, Barthes elenca três práticas (emoções ou intenções) que interagem nesse processo. A primeira terminologia apresentada por Barthes é a do *operador*, que define-se como sendo o próprio fotógrafo que escolhe uma cena e a enquadra pelo seu olhar o que quer registrar. A segunda delas é o *spectador*, aquele que vê a imagem fotografada, o espectador. Já a terceira prática é denominada como *spectrum*: é o referente, o alvo, enfim, o que é fotografado. De acordo com o teórico aquele que é fotografado não remete à totalidade da pessoa em si, mas a um recorte, uma parte do seu ser, focalizado em um momento, o que leva a falta de identificação entre a imagem e o indivíduo retratado nela:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com o meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou “eu” que sou leve, difuso, disperso e que como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique. (BARTHES, 1984, p.24)

Retomando a discussão acerca da prática do *spectator*, Barthes diz que certas fotos provocam nele um interesse maior que outras. Para essa espécie de fascínio que algumas imagens fotográficas proporcionam em oposição a outras que somente passamos o olhar, dá-se o nome de *aventura*. O interesse por determinada fotografia se dá pela presença de dois elementos: o *studium* e o *punctum*. O *studium* refere-se ao interesse geral, ao “afeto médio” que o *spectator* tem em relação à imagem - essa espécie de interesse pode ser acionada pela extensão que compõe a foto, enfim, uma curiosidade mediana. Já o segundo elemento, o *punctum*, não é procurado pelo *spectator*, mas é ele próprio quem parte da cena focalizada na fotografia e “fere” aquele que a vê: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere.” (BARTHES, 1984, p. 46)

Um conceito exposto por Barthes que será caro as nossas reflexões é a ideia de “fotografia unária”: aquela que transforma a realidade sem duplicá-la - há uma unidade composicional, coesão. Para o teórico, um exemplo de fotografia unária apresenta-se justamente nas veiculadas em reportagens, justamente as que figuram na narrativa de *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua*. Nesta narrativa vamos perceber as fotografias unárias, plenas de sentidos, em diálogo e, também contraste, com a construção extremamente fragmentada da história. A narrativa apresenta-se pelo mosaico, quase caleidoscópico, de fragmentos do *real* e fotografias unárias veiculadas pelas próprias reportagens. A fotografia é sempre contingência, ao contrário do texto que pode, através de uma palavra, remeter a inúmeras significações, mas a partir do detalhe ao qual o *punctum* pode ser acionado tem-se a possibilidade de “ir além” daquilo que se vê – a subjetividade na leitura da fotografia.

Sendo a fotografia uma imagem do que realmente aconteceu, não podemos duvidar que o que está posto ali tenha sido *real* no passado: temos o que Barthes denomina como “isto-foi”, a referência sendo a própria ordem fundadora da fotografia. A ideia do “isto-foi” nos remete ao passado e nos faz refletir que o que está posto imgeticamente já está morto. É o *real*, mas sem vida. Para Barthes a fotografia não é uma “cópia do real”, mas sim uma “emanação do real passado”.

Dada as ideias teóricas propostas por Roland Barthes tentaremos, a partir de suas terminologias, perceber como Xalêncio Xavier se apropria dessas imagens “mortas”, porém indiscutivelmente reais, para compor suas tramas narrativas. Parece-nos que ao retirar da plataforma jornalística para inseri-las na produção ficcional, o autor pode ter criado novos *punctuns* para essas fotografias a fim de proporcionar ao leitor outras percepções e sentidos sobre essas imagens fotográficas. Ao associar produções linguísticas e imagéticas, em diálogo, o autor solicita ao leitor uma nova postura visual e interpretativa que (re) significa essas interações entre letra e imagem tão banalizadas no mundo contemporâneo.

RREMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA: O JORNALÍSTICO E A FICÇÃO EM DIÁLOGO

A produção literária de Valêncio Xavier rompe com os paradigmas tradicionais da literatura, ao trazer às narrativas, imagens (fotográficas ou recortes de jornal, sobretudo) que ao dialogar com o código linguístico formam um mosaico intertextual fragmentário, exigindo um leitor competente que possa relacionar todos os intertextos postos pelo autor. Em sua dissertação intitulada *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier* (2008), o pesquisador Júlio Rocker Neto aponta a intertextualidade e também a importância da linguagem jornalística na obra do paranaense:

Xavier se utiliza de materiais e dos recortes que foi acumulando ao longo da vida para narrar histórias, e é nesse sentido que a página do jornal adquire importância nessa nova “textualidade hipertextual”, não apenas por possibilitar uma mobilidade maior no que se refere à montagem e à relação texto—imagem, mas também porque, no jornal, encontram-se fragmentos da realidade. Ou seja, o espaço ideal para uma obra experimental, misturando literatura e realidade, em que o leitor se torna corresponsável pela atribuição dos sentidos ao texto. (NETO, 2008, p.121)

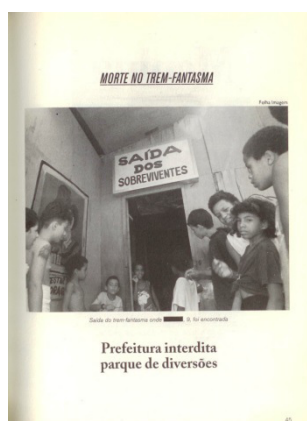
A intertextualidade na produção de Xavier apresenta-se, de acordo com as ideias de Samoyault, como hipertextuais, já que há um modo de derivação que transforma os hipotextos em outros distintos, seja pela simples colagem dos mesmos na página branca do livro, seja por transformação, proposital ou casual, dos hipotextos. Ao trazer os intertextos de modo explícito para a narrativa, colando-os e estruturando-os de modo a que ganhem novas possibilidades de leitura, Valêncio Xavier cria uma ficção essencialmente intertextual ou mesmo um novo modo, contemporâneo e que rompe com a tradição literária, de contar histórias. Trata-se, sem dúvida, de uma quebra no paradigma composicional da ficção.

Detendo-nos na narrativa de *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua*, percebemos, logo na leitura do título, a duplicação do *r* inicial. Essa pequena digressão, em diálogo com a narrativa que segue, parece já nos sugerir que se trata de uma história memorialística, que vai relembrar, talvez duplamente, algo passado. Voltando-nos a Barthes, no qual via na imagem fotográfica um passado que efetivamente existiu, mas que está morto podemos entender essa construção linguística como “uma pista” de que o que será narrado já está morto, perdido, mas que será lembrado a partir de dois pontos: (a) a literatura em si é compreendida como a memória da própria literatura e, por isso, em sua construção, tudo apresenta-se como memória e (b) o retorno ao ano de 1993, na qual a menina *realmente* foi encontrada morta nua e será (re) lembrada na narrativa. É interessante perceber que, como sabemos, a memória nunca apresenta-se de maneira *una*, completa, ela sempre nos acomete fragmentariamente, em lapsos. Parece-nos que Valêncio Xavier une a forma, a estrutura construída por recortes, ao próprio tema ou enredo da narrativa – (re)lembrar só pode se dar fragmentariamente e isto está na composição estética do escritor paranaense.

A narrativa inicia-se com um recorte de jornal que apresenta o programa de cunho jornalístico, transmitido pela emissora SBT, *Aqui e Agora*. Grande nome do jornal em questão, o jornalista Gil Gomes tornou-se na década de 90 uma personalidade bastante popular no Brasil, graças à sua narração um tanto teatral e peculiar, fazendo o que hoje conhecemos como jornalismo investigativo – ir às fontes diretamente. Ao apresentar logo no início da narrativa a voz enunciativa de Gil Gomes, o autor de *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua*, já indica o caráter bastante popular e especulativo da história que será contada. O enredo da narrativa

consiste em contar, a partir de fragmentos, como a menina, sem nome (seu nome aparece com uma tarja), de oito anos, foi encontrada morta e nua em um caixão de um trem-fantasma, no Copacabana Center Park, em Diadema/SP. Na rede narrativa vão surgindo diversos textos e discursos: um bilhete entregue a Valêncio Xavier em um sinal, narrações de Gil Gomes, recortes de jornal, números que parecem aleatórios, comentários do próprio Xavier, transcrição de diálogos e entrevistas, além de fotografias jornalísticas. Há na narrativa uma espécie de denúncia social, típica do jornalismo investigativo veiculada em telejornais populares no qual *Aqui e Agora* foi, sem dúvida, precursor.

Percebemos certa composição irônica, obviamente estruturada a partir de intertextos imagéticos e linguísticos, na narrativa. Ao montar sua rede narrativa, o autor, usando recursos metanarrativos, nos incita a olhar de outro modo para o que está posto ali. Na imagem a seguir percebemos sua linguagem irônica e crítica:



Remetendo-nos a Barthes, parecemos que ao transpor a imagem focalizada pelo *spectrator* essencialmente jornalístico e, assim, *real*, Valêncio Xavier aponta para uma predominante banalização das imagens fotográficas e sua leitura. Provavelmente, veiculada em sua plataforma original, a fotografia não tenha causado ao leitor tamanho estranhamento ao ver, em uma construção bastante irônica, a placa “Saída dos Sobreviventes” na fotografia veiculada junto ao texto jornalístico para informar (função jornalística) a morte violenta da menina. Podemos afirmar que na leitura de um jornal, os códigos imagéticos e linguísticos, remetem a uma estrutura narrativa essencialmente denotativa e o olhar do leitor está “viciado” em buscar nessa plataforma apenas a informação plena. Trazendo essa fotografia para um novo contexto narrativo e colocando em diálogo vários intertextos, o autor parece criar um novo *punctum*: trata-se de um novo olhar, renovado, que passa a perceber o que antes talvez não fosse visto. Se as produções estéticas ambicionam proporcionar uma nova experiência para os indivíduos, parecemos que Valêncio Xavier o faz competentemente, já que apesar de real, a história da

menina morta nua apresenta-se renovada pela ficção intertextual que lhe permite novas reflexões e experiência estética. Sobre a banalização que as imagens fotográficas adquiriram em nossa sociedade atual, Barthes nos fala textualmente:

O outro meio de tornar a Fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais adiante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ela possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura. É isso que ocorre em nossa sociedade, na qual a Fotografia esmaga com sua tirania as outras imagens: não mais gravuras, não mais pintura figurativa, a não ser doravante, por submissão fascinada (e fascinante) ao modelo fotográfico. (BARTHES, 1984, p. 173)

Se na fotografia unária, carregada de sentido único, que constituem o pictórico dos jornais temos uma leitura que se acaba nela mesma, na transposição da mesma há a subversão do olhar, que permite ao leitor rever o “isto-foi” da fotografia, ressignificando-o. Os referentes da narrativa são principalmente recolhidos de fontes das quais não se pode duvidar que de *fato* ocorreram apontando para uma renovação no que tange os referentes que a ficção lança mão, que configuram-se por ser mediados pelo texto. A identificação e compreensão dos intertextos na narrativa, estabelecidos através do vínculo entre palavras e imagens, depende do acervo memorial do leitor que quanto melhor se apresentar, mais garantirá o entendimento da relação entre o que é visto e lido, possibilitando uma pluralidade de sentidos, bem como a coesão narrativa. A ficção de Valêncio Xavier configura-se por ser bastante interativa exigindo do leitor uma dupla competência:

A relação que ocorre no interior do signo linguístico, entre seus elementos, não é a mesma que se dá no signo imagético: neste, a proximidade entre o signo em si e o seu referente é tal que não haveria espaço para a ficcionalidade - a imagem revela, presentificando: eis aí -, enquanto que o signo linguístico se constitui *ficcional* por natureza, dada a amplitude entre seu significante e a construção da imagem mental que ele incita, essencialmente subjetiva, no domínio amplo da abstração. (BUENO, 2012, p.247).

Dessa forma, como vimos em Barthes, na fotografia há uma relação inerente entre a imagem e seu referente, sendo ela carregada de sentido e, assim, não ficcional, já o signo linguístico configura-se pela sua natureza plurissignificativa, essencialmente ficcional. Assim, ao convergir os dois códigos na narrativa de *Rremanças da Menina de Rua Morta Nua*, o autor estabelece uma relação de coesão entre os signos não ficcionais e os ficcionais, reconfigurando o *spectrum* e a própria relação com um passado morto, que *foi*, mas é *Rrembrado* a partir da ficção.

A narrativa de *Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua*, ao se apropriar do discurso jornalístico, sobretudo aquele especulativo, feito pelo repórter Gil Gomes, dá um tom de denúncia social à narrativa: a violência da história *real* rememorada pelos recortes do próprio escritor é evidenciada na narrativa de modo incontornável. A fragmentação da composição narrativa refere-se à própria fragmentação e dissolução dos *eus* que habitam a contemporaneidade. Antonio Candido (2011), ao teorizar sobre a personagem no romance, atenta para o fato de que a percepção que temos sobre os outros sempre se dá de modo fragmentário e nunca na sua completude. Entendendo a ficção como um produto historicamente condicionado pelos processos sociais, apesar de independente dele, podemos avançar no entendimento de como a fragmentação composicional perpassa a narrativa, apresentando-se como um fator central na composição da obra. A memória “recortada” – pois só pode ser assim – da narrativa de Valêncio Xavier, apesar de ser construída por fragmentos, é o que garante a unidade e coesão da história, ela funciona como uma espécie de fio condutor que mostra os caminhos (por pistas) que o leitor pode seguir. Essa memória, como vimos, apresenta-se pelo acionamento de intertextos veiculados em outras plataformas, garantindo o que Carvalhal chamou de “estratégia interdisciplinar”, assim o autor dá nova configuração para aquilo que compreendemos em Barthes como o “*isto-foi*” do passado real, que aqui torna-se construção estética própria da literatura. A apropriação daquilo que já foi dito apresenta-se, através da intertextualidade, como essencial na produção literária, levada ao extremo criativo por Xavier:

Entre as duas propostas, entre o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessário repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se “proprietário” de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor. Não há oposição que valha, para a literatura, entre o inédito e o já-dito. Se o roubo de ideia é um crime difícil de se estabelecer é justamente porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira. (SAMOYAUULT, 2008, p.70)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção estética de Valêncio Xavier configura-se como um grande mosaico intertextual. Ao trazer para a sua produção ficcional fragmentos textuais veiculados *a priori* em outras plataformas, como o cinema, televisão, jornais, entre outros, o escritor cria uma universo narrativo que subverte o conceito tradicional de produção literária. Os estudos comparatistas, como vimos, apontam para o fato de que a intertextualidade não é mero recurso linguístico,

mas apresenta-se como construto essencial do próprio processo de produção literária: não há literatura sem intertextualidade. Valêncio Xavier leva essa concepção ao extremo, relacionando intertextos de fontes plurais e, assim, exigindo um leitor capacitado para desvendar as “pistas” que guiarão à coesão da narrativa e produção de sentido.

Em *Remбранças da Menina de Rua Morta Nua* há um incessante diálogo entre o código linguístico (através dos recortes de textos jornalísticos) o código imagético (através de fotografias também jornalísticas) e que, como apontamos anteriormente, não se relacionam hierarquicamente, mas em constante interação e complementariedade. A memória apresenta-se como essencial na narrativa analisada, sendo constituída através do acionamento de intertextos que remetem à memória da própria literatura como também à memória de outros discursos, como vemos quando Xavier traz para seu texto a narração do repórter Gil Gomes, conhecido pelo seu forte apelo popular. Criando uma narrativa inovadora e fortemente intertextual, podemos dizer que Valêncio Xavier subverte a tradição literária, enriquecendo-a. Sobre o processo criativo do escritor e a recepção que ela exige, vemos:

Xavier traz à prosa narrativa elementos da montagem cinematográfica, técnicas de colagem visual e recursos narrativos de outros meios verbais e não-verbais, como da pintura, do desenho e de fotografias processadas para publicação de jornais e revistas, por exemplo. Por meio desses artifícios, desenvolve narrativas labirínticas em que palavra e imagem compartilham do mesmo espaço da página branca de seus livros, introduzidas por múltiplas vozes narrativas, por vezes quase indistinguíveis, remetendo-nos a outras palavras, a outras imagens, pedindo-nos que construamos, também nós, uma história que dê conta das necessárias lacunas e elipses criadas como se fossem cortes de uma narrativa fílmica ou de histórias em quadrinhos. (BUENO, 2012, p.240)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1986.
- BUENO, K. A. Palavra e Imagem em Valêncio Xavier: a recuperação do passado na intersecção da memória e da invenção. **Revista Letrônica**, v.5, n.3, 2012.



CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____, A. [et al]. **A Personagem da Ficção**. 12ª edição. São Paulo: Perspectivas, 2011.

CARVALHAL, T.F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada** (ABRALIC), Niterói, v.1, 1991.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

NETO, J.R. O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier. 138 f. 2008. **Dissertação** (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, 2008.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

OLIVEIRA, P.C. Heurística do labirinto: literatura e cinema em Valêncio Xavier. **Revista Graphos**, UFPB/PPGL, v.14, n.1, 2012.

XAVIER, V. **Rrembranças da Menina de Rua Morta Nua e Outros Livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

UM PENSADOR CIENTIFICISTA OU ROMÂNTICO? UM ESTUDO DOS ESCRITOS FILOSÓFICOS E DA OBRA FICCIONAL DE CARLOS DE KOSERITZ

JULIANE CARDOZO DE MELLO
FURG

O presente artigo é parte da dissertação de mestrado intitulada “Carlos de Koseritz: reiluminando sua biografia e suas obras românticas esquecidas”, de minha autoria, defendida em março de 2013, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e tenciona analisar os escritos filosóficos, publicados em diversos jornais na cidade de Porto Alegre, contrastando-os à obra ficcional de Koseritz, publicada nas cidades de Rio Grande e Pelotas.

A obra ficcional de Koseritz estava esquecida parte na Biblioteca Rio-Grandense e parte em acervo pessoal. A novela *A donzela de Veneza* (1859) nos foi cedida, recentemente, pelo professor Luis Borges, para compor o livro *Carlos Von Koseritz: novelas*, organizado por mim e pelo professor Dr. Artur Vaz. Já as novelas *Um drama no mar*, publicada em folhetim no jornal *Eco do Sul*, em 1862, e posteriormente em livro, em 1863; e *Laura, também um perfil de mulher*, publicada em 1875, recebendo uma segunda edição em 1882, foram localizadas no acervo da biblioteca supracitada.

Entretanto, os seus outros escritos são comumente reconhecidos por vários estudiosos. Quando se fala em bibliografia reconhecida pode-se pensar, primeiramente, nos escritos jornalísticos, principalmente os que abordam a problemática da colonização alemã. Os escritos filosóficos têm sido apenas citados por críticos e historiadores, sem merecerem uma análise mais detalhada.

Proporemos, na sequência deste artigo, uma leitura desses textos, na tentativa de tentar aproximá-los das narrativas ficcionais, pois ambos apresentam o intento de colaboração para o desenvolvimento do país, contribuindo para instrução da população, para divulgação das teorias em voga na Europa e ainda para a formação de uma literatura nacional.

Manteremos a ordem cronológica e, por isso, iniciaremos com o *Resumo de economia nacional* (1870), texto no qual Koseritz tenciona demonstrar as leis que regulamentam o desenvolvimento da natureza, leis essas que condicionam o progresso das nações e, com isso, vemos o intuito de contribuir para melhorias no Brasil, ainda quando seu autor residia nas cidades de Rio Grande e Pelotas, como fica evidente no prefácio intitulado “Ao leitor”, que

abre a obra:

O presente livro é um mero ensaio sem a menor pretensão à originalidade (...) não é mais que uma compilação das principais regras da economia nacional, e seu único mérito consiste na conscienciosidade com que tratei de aproveitar e adaptar ao estado atual do Brasil, as lições dos grandes mestres da ciência (...), resolvi a sua publicação em forma de livro, contribuindo também para essa minha resolução a lacuna em que nossa já tão rica literatura nacional causa a falta de obras sobre este assunto, que mais que nenhum outro deve prender a atenção de nações que ainda se acham no primeiro estádio do seu desenvolvimento. **Quis por minha vez e na estrita órbita de minhas forças, contribuir para o progresso de minha pátria adotiva...** (KOSERITZ, 1870, p. 5, grifos nossos)

O autor fala da lei orgânica dos contrastes que, através de forças compostas pelo dualismo, regulam a sociedade e apresenta uma dualidade entre o trabalho, que satisfaz as necessidades, e o gozo, que não é possível sem o trabalho, porque um condiciona o outro. O alemão critica a burguesia, que não trabalha, pois ela contraria a lei suprema da natureza que é o trabalho, sendo em virtude de seu ócio que é gerada a escravidão, essa “maldição de todas as épocas” (KOSERITZ, 1870, p. 9). E em seguida expõe a sua missão:

Esclarecer o povo sobre os dogmas dessa ciência, que é quase uma religião, deve ser o maior empenho da imprensa; vamos tratar de expor neste trabalho os frutos de nossos estudos a respeito, fazendo aplicação das recentes conquistas desta ciência eclética ao estado atual do **nosso país**. (KOSERITZ, 1870, p.11, grifos nossos)

Koseritz aborda sobre a lei do trabalho como o evangelho do mundo material e, para tratar dela, utiliza os pressupostos do liberal Adam Smith (1723-1790), um dos representantes da economia política clássica, que foi um dos elaboradores da teoria do valor-trabalho, ou seja, o valor de uma mercadoria equivale ao trabalho socialmente necessário para produzi-la.

Em *Pesquisa sobre a natureza e as causas da riqueza das nações* (1776), Smith sustenta três teses que serão utilizadas no texto de Koseritz: 1) só é produtivo o trabalho manual, que cria bens materiais que têm valor objetivo de troca; 2) os cientistas, os políticos, os governantes, os professores, em suma, todos os produtores de bens imateriais, contribuem apenas indiretamente para a formação da riqueza nacional, razão pela qual a riqueza de uma nação será tanto maior quanto menor for o mundo dos ociosos; 3) alcança-se o ápice da sabedoria quando o Estado, deixando cada indivíduo livre para alcançar o máximo bem-estar pessoal, assegurar automaticamente o máximo bem-estar a todos os indivíduos (REALE; ANTISERI, 2005, p. 302).

Para Koseritz, os aristocratas vivem no ócio, sem trabalhar, destinando todo o trabalho

aos escravos, vivendo apenas do gozo que é somente o complemento do trabalho; o gozo “destrói todas as faculdades físicas e morais, desmoraliza e aniquila” e é consequência de sua influência desmoralizadora que surge “a triste partilha da escravidão, dessa maldição de todas as épocas” (KOSERITZ, 1870, p. 9), percebendo-se aí um intuito abolicionista. Postura semelhante a que apresenta na novela *Laura, também um perfil de mulher*, na qual o personagem Artur Moreira critica a sociedade carioca por viver no ócio, sendo a personagem Laura, uma donzela orgulhosa, insubmissa, sem postura de dona de casa e de mãe, um exemplo do que uma educação para o lazer (dança, música, literatura) pode ocasionar.

O estudioso faz um mapeamento de alguns sistemas econômicos ao longo de seu estudo: trata da economia dos gregos e dos romanos, e dos aspectos econômicos da Idade Média, até chegar ao que denomina sistema colonial e mercantil, nos quais aborda os “tempos modernos” (KOSERITZ, 1870, p. 35). Koseritz traça um programa político-econômico no qual defende a diminuição de impostos que, segundo ele, inviabilizam o desenvolvimento do país, incentivando o crescimento das fábricas e a adoção de meios tecnológicos para a aceleração da produção, pois com uma produção maior de valores pelo trabalho nacional, maior seria a acumulação de capital.

O autor assimila o movimento da economia à lei do progresso humano, pois o desenvolvimento de um deriva o crescimento do outro, sendo o progresso uma espécie de verdade, à qual a existência humana tem de chegar. Quando discorre sobre o desenvolvimento do espírito econômico, que gera o acúmulo de capital, Koseritz aproveita para tecer críticas aos brasileiros e, com laivos de germanismo, aborda a suposta superioridade da raça germânica que “substituiu os gregos e os romanos no domínio do mundo” (KOSERITZ, 1870, p. 275).

Koseritz trata também do problema da concorrência e, para isso, baseia-se nas palavras do positivista inglês Stuart Mill (1806-1873), pregando a livre concorrência entre os produtores e entre os proprietários de estabelecimentos, o que acarretaria uma baixa no preço dos produtos e, em virtude disso, traria melhorias para a população. Segundo o autor, era necessário um livre movimento econômico que abalaria a rotina e que tornaria possível o Brasil livrar-se das amarras do passado colonial.

Outro aspecto importante no texto é a escolha das profissões, o que se constitui em algo essencial para um país em desenvolvimento, pois, devido à necessidade de mão de obra, os trabalhadores não podem migrar de uma profissão a outra como ocorre no Velho Mundo (KOSERITZ, 1870, p. 356). E ainda mais fundamental, para o autor, é a questão da educação que é um dos meios de o país obter o progresso, porém, novamente a exaltação da pátria de origem aparece quando expõe que a sua instrução “é melhor e mais divulgada nas massas do que noutro qualquer país” (KOSERITZ, 1870, 405).

No Brasil, assim como na Prússia, o ensino deveria ser público, gratuito e obrigatório,

mas deveria haver liberdade para o ensino particular. O programa educacional que traça estende-se também à cultura, pois “o estabelecimento de academias, de museus, bibliotecas etc. é também inegável competência do Estado e da maior importância para o progresso das nações” (KOSERITZ, 1870, p. 406).

Esse escrito remete a uma série de textos intitulada “Sobre instrução”, publicada por Koseritz em 1862, no jornal *Eco do Sul*. Esses textos traçam um programa para o ensino no país, em que o autor – posicionando-se como professor – busca contribuir para melhorias no ensino, apresentando a educação como ponto fundamental para o desenvolvimento econômico e como um meio de transformação da juventude, pois o programa de instrução que apresenta no jornal visa à preparação dos alunos para as academias do Império e para os exames das universidades da Europa. O autor ainda escreveu, anos antes, o *Resumo de história universal*, para servir como uma espécie de livro didático para seus alunos.

René Gertz (1999) compilou uma série de artigos e conferências sem, no entanto, realizar um estudo sobre esses textos, pois seu intuito era torná-los acessíveis ao grande público, os quais serão analisados na sequência do presente artigo.

Em *Roma perante o século*¹ (1871), Koseritz critica ferozmente a alta cúpula do Clero (papas, bispos e, principalmente, os jesuítas). No entanto, mantém um posicionamento católico, desaprovando apenas os executores do poder na Igreja e não a instituição e o evangelho. Ao abordar a forma como os jesuítas pregavam aos índios, por exemplo, manifesta-se nos seguintes termos:

Os dogmas do amor ao próximo, da igualdade dos direitos perante Deus, da irmandade de todas as criaturas humanas, do Deus que é todo amor e que morreu para resgatar nossos pecados – esses dogmas tão nobres e tão eloquentes em sua austera simplicidade, não eram revelados aos convertidos, a quem podiam ensinar coisas que convinha ignorarem, além de sujeitarem-se melhor à escravidão que à sombra da Cruz de Gólgota lhes era imposta, pela mundana ambição desses sacrílegos sacerdotes, que, para satisfazerem os seus fins de domínio e de cobiça, não hesitavam em revestir a religião de formas carnavalescas. (KOSERITZ, 1871, apud GERTZ, 1999, p. 150)

No artigo, o jornalista expõe que os jesuítas valiam-se dos índios como soldados de guerras, treinando-os para defender as colônias e posiciona-se, também, contra os papas que, para ele, são marcados pela ambição do ouro e do poder. Outro aspecto importante no texto é a defesa da liberdade religiosa, “a rainha do século” (KOSERITZ, 1871, apud GERTZ, 1999, p. 159), e do casamento civil, duas das lutas que o jornalista travou em prol dos alemães, e com

¹ O jornal *Correio do Povo*, de 18 de fevereiro de 2013, publicou uma cronologia desse dia em outros anos, no qual consta a seguinte informação: “1872: Nas diversas igrejas da Capital é lida a pastoral do bispo dom Sebastião, excomungando o livro do escritor Carlos von Koseritz – *Roma perante o século* –, por ser ‘um livro ímpio, herético, imoral, escandaloso e perniciosíssimo’”.

isso critica novamente o Brasil em seu atraso, pois os jesuítas encontram “agasalho”: “neste Brasil que ilesas ainda conserva as tradições do passado, que não conhece liberdade em matéria de religião, cujo governo repele o casamento civil” (KOSERITZ, 1871, apud GERTZ, 1999, p. 156).

Cabe lembrar que um dos problemas encontrados pelos imigrantes alemães era ligado ao ensino, pois eles tencionavam preservar as suas tradições através do ensino do idioma alemão, o que se tornava difícil, em virtude de ser o ensino um encargo dos jesuítas nas províncias. Com isso, observa-se que, nesse artigo, Koseritz apresenta um duplo intuito: defender interesses dos imigrados, luta que manteve em sua carreira jornalística e política, e pregar contra os jesuítas que constituíam parte da herança do passado colonial do país, com o dever de alertar a população de que ainda há pessoas, inclusive representantes políticos, que fazem apologia a essa sociedade religiosa.

Ao final do artigo, em um parêntese, justificando alguma crítica devido à suposta incoerência de seu “cristianismo”, Koseritz dá um esclarecimento, mostrando que se utilizou do Evangelho e do conceito de revelação divina apenas como uma hipótese para demonstrar ao público brasileiro, católico em sua maioria, a falsidade dos princípios jesuíticos. E acrescenta que:

se tivéssemos feito o contrário e declarado desde o início que todo o mito bíblico e cristão só tem valor histórico-cultural para nós, os nossos artigos teriam provocado desde o início indignação entre espíritos bitolados e nós provavelmente não teríamos alcançado nosso objetivo de fazer campanha contra os jesuítas. (KOSERITZ, 1871, apud GERTZ, 1999, p. 164)

A citação exposta indica que Koseritz talvez tenha escrito o texto indo contra as suas crenças filosóficas, a fim de ser lido por um maior número de pessoas e, assim, alertá-las dos malefícios que os jesuítas traziam para a sociedade e para o país, evidenciando mais uma vez a importância da missão que assumia: ser um guia para os leitores da província gaúcha, brasileiros e alemães. Esse posicionamento de ir contra a sua crença para atrair leitores também está presente na novela *Um drama no mar*, na qual o narrador fala de um Deus onipotente e onipresente que a tudo domina sujeitando-se a ele e manifestando-se contra os ateus.

Em *Bosquejos etnológicos* (1884), Koseritz aborda, primeiramente, o que denomina “subsídios etnológicos”, ou seja, os artefatos – enfeites e ornamentos – dos “selvagens” que viviam no Rio Grande do Sul. Sobre essa coletânea de artigos, Oberacker Jr. afirma que o alemão:

preocupava-se, estimulado pelo evolucionismo darwinista, em seguida com a paleontologia e etnologia gaúchas, escrevendo muitos artigos a respeito destes

assuntos posteriormente reunidos, em parte, no livro *Bosquejos etnológicos* (Porto Alegre, 1884). Graças a estes estudos Koseritz chegou a ser considerado até como precursor destas ciências em terra rio-grandense. Reuniu também valiosas coleções paleontológicas e etnológicas, parte das quais se conserva no Museu Paulista, em São Paulo. (OBERACKER JR., 1959, p. 27)

Koseritz, nesses estudos, mostra a ligação com a Escola de Recife, em seu intuito de compilação e estudo crítico das coisas brasileiras, e o vínculo ao germanismo justifica a “Exposição teuto-brasileira” organizada pelo jornalista, com duração de quatro meses, entre 1881 e 1882, uma vez que ele era representante da organização alemã “Centralverein für Handelsgeographie”. O evento, porém, aumentou a divergência entre Koseritz e Ter Brueggen, presidente do Conselho Fiscal e financiador da folha *Deutsche Zeitung* (OBERACKER JR., 1959, p. 27).

A amostra dispunha do apoio moral e financeiro do Governo Provincial e, por isso, o cônsul honorário alemão Ter Brueggen deveria fomentá-la ou, pelo menos, assumir uma postura neutra. No entanto, o cônsul manifestou sua insatisfação perante o prestígio de seu compatriota e combateu a exposição de várias formas.

Nas primeiras páginas do texto, Koseritz escreve sobre o acervo perdido no incêndio da exposição, descrevendo peças raras que pertenciam à sua coleção. O autor não estabelece nenhuma polêmica, não cita o nome do cônsul, apenas detalha os artefatos para que, pelo menos, haja um registro escrito de sua existência, um esboço, como o título dos artigos já aponta.

Koseritz descreve os objetos de uso dos selvagens que ainda viviam nas matas da província no século XIX, sendo eles “atrasados” porque “desconhecem completamente o uso de roupas, com exceção de um ou outro cobertor de lã, que roubam nas casas assaltadas” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 95). O autor julga pejorativamente os indígenas como inferiores e como aproveitadores, ao contrário, por exemplo, do que escreve anos antes em *Roma perante o século* (1871), indo de encontro à postura do índio edificada pelos românticos e pelos nacionalistas.

A visão pejorativa do indígena não se estende a todos os primitivos do país, pois são os índios que vivem no Rio Grande do Sul que, para ele, eram atrasados, não só em comparação com o elemento branco, mas em comparação com os próprios indígenas do norte do Brasil, pois o meio não lhes era propício devido ao tempo e à pobreza de recursos. Após a abordagem do modo de vida dos indígenas na província, Koseritz retoma a problemática da exposição e do acervo incendiado. Como se vê, o intuito de contribuir para o conhecimento da província está presente e Koseritz ainda aponta para a importância da conservação de artefatos encontrados, instruindo o povo através da imprensa diária, que foi onde os seus artigos foram primeiramente publicados.

Apesar de Koseritz não falar do folclore em seus artigos, cabe salientar a sua contribuição para o resgate da tradição de poesia oral do Rio Grande do Sul e de seu trabalho em conjunto com Sílvio Romero, pois o historiador afirma que “em 1879 encomendamos a nosso grande e saudoso amigo Carlos de Koseritz, fazer estudo e colheita da poesia popular rio-grandense para incluir na coleção dos *Cantos Populares do Brasil* que andávamos preparando” (ROMERO, 2013, p. 55), a maioria delas versando sobre a Revolução Farroupilha.

Em *A terra e o homem à luz da moderna ciência* (1884), a mais filosófica publicação de Koseritz, há a exposição do que considera os dois erros da humanidade: o erro geocêntrico e o erro antropocêntrico, equívocos que o autor pretende retificar através de ensinamentos filosóficos, mantendo o intuito de contribuir para o desenvolvimento da pátria adotiva, como já verificamos nos artigos anteriormente analisados, o que fica evidente nas primeiras linhas do texto:

Não ignoro que a tarefa que hoje enceto é superior às minhas forças e que vou acender as iras de muitos (...). Mas, senhores, entendo que o homem deve sempre ter a coragem de suas convicções e que o valente *Eppur si muove!* de Galilei deve servir de regra a todos aqueles que podem contribuir, ainda que em ínfima escala, para o grande triunfo da VERDADE sobre as trevas da superstição (...). (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 19)

O autor contesta o evangelho e a crença em um Deus onipotente e onipresente que, segundo a *Bíblia*, teria criado o universo e o homem, crença essa que, para ele, era oriunda de uma época em que a curta inteligência humana atribuía a um ente supremo os benefícios e os malefícios que os fenômenos da natureza lhe causavam. Segundo Koseritz, o Deus é antropomorfizado pelo homem que o dota de características humanas, tais como: bondade, maldade, piedade, generosidade.

A concordância com os mitos religiosos, que passou de uma geração a outra, induziu a “inteligência humana ao colossal erro de considerar INATA a ideia da existência de um Deus pessoal”, a religião é, para o alemão, a “consequência natural do sentimento de dependência de forças superiores e não domináveis” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 22), pois substitui a vida intelectual, a moral, a ciência, a arte e a poesia, e cada povo, em seu tempo, cria o seu ideal religioso à semelhança de sua existência. Sua conferência tem como objetivo “mostrar o absurdo do mito bíblico da criação e provar ao ilustre auditório que o mundo em sua forma atual não foi criado, mas é simplesmente fruto da evolução da matéria” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 24).

Assim, o primeiro equívoco que Koseritz aponta é o erro geocêntrico, que considera a Terra como o centro do universo, ideia que sucumbiu aos estudos de Copérnico, Galileu e

Newton. A partir de então, evidencia-se o cunho didático da conferência, pois o orador principia a narrar e a explicar – através da morfologia orgânica, da biologia, da paleontologia, da geologia, da física – a formação do universo. E, contrapondo comprovações científicas aos trechos da *Bíblia*, desconstrói o mito bíblico da criação com um acento irônico: “E Deus fez tudo isso em 24 horas, deixando, entretanto, todos os vestígios de um longuíssimo trabalho de transformação em milhões de milênios!” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 28).

Segundo o conferencista, não há a criação como prega o mito bíblico, pois foi a matéria que evoluiu e causou as transformações que ocorreram ao longo dos séculos, ideias essas vinculadas ao pensamento do alemão Ernst Haeckel (1834-1919), um dos representantes do positivismo materialista na Alemanha e do monismo materialista, com teses baseadas no dualismo entre matéria e espírito em uma luta contra as metafísicas da transcendência, pois onde “começa a fé, acaba a ciência”. Koseritz liga-se, então, à filosofia positivista alemã que se caracterizava pela:

luta contra o dualismo de matéria e espírito e contra as metafísicas da transcendência, luta travada em nome de outra metafísica: a metafísica materialista. Em essência, os monistas materialistas alemães pretenderam decretar o triunfo definitivo do mecanicismo biológico e, simultaneamente, a derrocada da concepção espiritualista e teleológica do homem e da natureza. (REALE; ANTISERI, 2005, p. 328)

O autor cita outro filósofo alemão, Eduard von Hartmann (1842-1906), a fim de esclarecer que a matéria é indestrutível e, por isso, não pode ser criada, posicionamento que reafirma com a citação de mais um alemão representante do positivismo materialista, Ludwig Büchner (1824-1899) que, em *Força e matéria* (1855), afirma que a hipótese materialista é a única vigente. Ao valer-se dos estudos de Haeckel e Büchner, Koseritz evidencia que está ligado ao positivismo de tendência dogmática que sustentava a hipótese cientificista-materialista não só como a única passível de proposição, mas também como a única hipótese definitiva e resolutive de todo problema científico e filosófico (REALE; ANTISERI, 2005, p. 328).

Ao desconstruir o mito bíblico, o conferencista aborda uma série de avanços científicos que se contrapõem à criação divina, o que ocorre, por exemplo, quando trata do fato de Deus ter criado as estrelas, citando o astrônomo francês Jérôme Lalande (1732-1807)² que afirma ter estudado o firmamento inteiro sem encontrar vestígio de Deus. O narrador irônico da história do universo faz um apelo aos seus ouvintes: “Senhores, apelo para vós todos: o mais crente dentre

2 Koseritz cita inúmeros autores como, por exemplo, o filósofo René Descartes (1596-1650), o físico Pierre-Simon de Laplace (1749-1827), o astrônomo e matemático Nicolau Copérnico (1473-1543), o astrônomo William Herschel (1738-1822), o naturalista Carl von Linné (1707-1778), o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), o escritor Wolfgang Goethe (1749-1832), que cita também em *Laura: também um perfil de mulher*, o biólogo Thomas Henry Huxley (1825-1895) que desenvolveu as doutrinas de Darwin, o médico Karl Vogt (1817-1895), etc.

vós acreditará que a terra seja o centro do universo e que o sol, a lua e todos os outros astros só foram criados para fazer serviço de lampiões” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 30).

Como aponta Koseritz, Herbert Spencer (1820-1903) antecede Darwin a respeito da teoria da evolução, ao lançar *A hipótese do desenvolvimento*, em 1852. Para Spencer, a filosofia é a ciência dos primeiros princípios, partindo dos princípios mais elevados a que a ciência chegou e que são, para ele: a indestrutibilidade da matéria; a continuidade do movimento; a persistência da força. Esses princípios referem-se a todas as ciências e encontram sua unificação no princípio mais geral que seria o da redistribuição contínua da matéria e do movimento, e a lei dessa incessante mudança é a da evolução da espécie, conceitos esses que o conferencista utiliza para justificar a inexistência de uma criação do universo e para contestar o movimento da terra que caracterizam o erro geocêntrico.

Charles Darwin (1809-1882) desenvolve a teoria evolucionista que sustentava que as espécies “se originam da seleção, pelo ambiente, das mais aptas entre as variações hereditárias existentes” (REALE; ANTISERI, 2005, p. 344), ou seja, a evolução poderia ser vislumbrada como uma série de adaptações, cada uma adquirida ou não por determinada espécie, sob a pressão do processo de seleção, por um longo período de tempo. Darwin ainda trata de uma origem comum para o homem e para os outros seres vivos, pois para ele o homem e os outros animais vertebrados receberam, como base, o mesmo processo geral, atravessando o mesmo estágio primitivo. Essas ideias foram expostas por Koseritz em sua conferência: “a verdade é que o homem só se distingue de muitos animais pelo grau e os meios do progresso de que dispõe” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 69).

Como se vê nas breves alusões, os filósofos citados por Koseritz e as ideias que são expostas na conferência estão arraigadas nos avanços em ciência e em filosofia no século XIX, pois esses princípios científicos são o meio utilizado para desconstruir a religião católica e o alemão – como um homem de letras atualizado nas correntes em voga na Europa – tenta transpô-las para a nova nação, a fim de instruir os brasileiros na luta por uma laicização do estado e da inteligência. O autor trata da teoria da evolução em conformidade com os resultados da investigação geológica e paleontológica e afirma que:

Provei com dados da ciência que tudo isso é falso e creio que nenhum homem de bom senso deixará de reconhecer que a história da criação, tal como narra a *Bíblia*, não passa de um mito, inventado por gente ignorante em época de absoluto atraso intelectual. (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 36)

O segundo erro apontado pelo conferencista é o antropocêntrico. A abolição do primeiro erro remete à extinção do outro, “se a terra não é o centro do universo, como a fingia o mito bíblico, o homem também não é a imagem de Deus, o rei da criação, como no-lo apresenta

a mesma *Bíblia*” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 53). Para Koseritz, o homem também é parte de um processo evolutivo que se deu no decorrer de milhões de anos, como demonstra a paleontologia, e desconstruindo, novamente, a *Bíblia* afirma:

É o homem que fez Deus à imagem sua, dotando-o com todos os atributos da natureza humana, dando-lhe uma individualidade, revestindo-o de paixões, emprestando-lhe amor e ira; o Deus das religiões cristãs é um perfeito antropomorfismo e só se distingue do ideal da mitologia grega pelo fato de reunir numa só individualidade todas as virtudes e todos os ódios que os gregos emprestavam a diferentes deuses. (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 54)

Koseritz anseia demonstrar as investigações científicas que comprovam o desenvolvimento gradativo do gênero humano e, para isso, descreve didaticamente três teorias: a teoria evolutiva (monismo), para a qual em toda a natureza opera-se um grande processo de evolução e onde todos os fenômenos naturais são efeitos da lei causal da mecânica dos átomos; a teoria da descendência (transformismo), que trata da origem natural dos organismos e parte do princípio de que todos os organismos compostos descendem de organismos simples, sendo essa descendência regida pela adaptação e pela hereditariedade; e, por fim, a teoria da seleção (darwinismo), que parte do pressuposto de que as espécies orgânicas formaram-se pelo processo de seleção (seja ela artificial ou natural) e essas transformações dão-se através das leis de adaptação e de hereditariedade.

Após as explicações das três teorias, o autor define que utilizará, em sua conferência, apenas as duas últimas (a de Lamarck e a de Darwin), classificando essa “missão” como a mais espinhosa que se impôs, pois suas palavras acarretarão muitos preconceitos e a explicitação das teorias pode fazer com que “a ignorância dos pregoeiros da superstição religiosa” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 56) volte-se contra ele, por confundir os avanços científicos com o fantasma da descendência do homem das raças simianas, ou seja, dos macacos.

Outro aspecto importante das teorias que Koseritz expõe é a seleção do mais forte sobre o mais fraco, pois “opera-se na natureza uma constante seleção do melhor e do mais apto, que cria novas raças e novas espécies”, já que “os indivíduos mais fracos sucumbem e realizam assim a seleção dos mais fortes e mais perfeitos” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 62). Os pontos principais das teorias são explicitados pelo alemão em sua conferência, que são explanadas de maneira descritiva e com exemplos simples que ajudam a compreensão de seu público. O orador relaciona, por exemplo, as ideias de Darwin, quando fala da produção de determinadas raças de animais, ao panorama do Rio Grande do Sul, falando do meio e da forma de adaptação, pois sendo diferentes as condições de criação de gado na região seria diferente a economia.

O divulgador das doutrinas evolucionistas discute também a criação de diferentes raças através de diferentes cruzamentos, que se dão pela seleção artificial, ou seja, a seleção feita pelo homem e cita Darwin definindo essa seleção, porque ela consiste na “capacidade de escolher diferenças quase imperceptíveis, que não obstante são suscetíveis de transmissão pela hereditariedade e que se propagam até que o resultado se torne visível para todos os observadores” (DARWIN, 1859, apud KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 61).

A respeito da seleção natural, Koseritz esclarece que ela regula o desenvolvimento progressivo das espécies animais, que, na decorrência de milhares de anos, foram sofrendo inúmeras transformações. Essa lei regula também o desenvolvimento do homem, já que esse não é mais do que “um organismo aperfeiçoado pela seleção natural e sexual” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 65) que ocorreu também após milhares de milênios. Essas palavras desmistificam o mito da criação, onde Deus criou Adão e, posteriormente, Eva, à sua imagem e semelhança.

Além disso, o orador questiona a existência da consciência, que é um dos aspectos diferenciadores do homem e dos animais, porque acredita que ela é resultado da educação de determinadas raças mais adiantadas, ou seja, ela não é dada *a priori* ao homem e sim desenvolvida, posicionamento que podemos vincular à teoria da evolução, que permeia toda a conferência. Koseritz distingue a consciência do medo do castigo, que é uma das formas encontradas pela *Bíblia* de pregar a moral e a ética, e assim educar a sociedade em seus preceitos, pois “ninguém poderá negar que cães bem educados têm movimentos de vergonha consciente” (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 69), isto é, a consciência não é um aspecto distintivo do homem, nem o medo pode ser vinculado a ela.

Após uma descrição minuciosa dos preceitos da adaptação e da hereditariedade, o alemão finaliza a sua palestra retornando ao mito bíblico e, por fim, afirma que:

Quem aceita essa teoria, quem dispensa o criador em relação ao universo e aos corpos celestes, não pode subtrair-se à necessidade de reconhecer que o homem não é mais do que – por ora – o último degrau da imensa escala de seres orgânicos que se desenvolveram na terra, na lenta luta pela existência, desde a primeira monera fertilizada pelo protoplasma em imemorable época e que deve a sua existência, a sua relativa perfeição física, moral e intelectual, tão somente à combinação de força e matéria! (KOSERITZ, 1884, apud GERTZ, 1999, p. 86)

Como já apontamos, há uma relação paradoxal entre os escritos filosóficos, foco deste artigo, e da obra ficcional de Koseritz. *O resumo de economia nacional* ao apontar aspectos negativos da sociedade brasileira aproxima-se da novela *Laura, também um perfil de mulher* que apresenta como enredo o casamento como uma transação comercial, criticando os poderosos

que distribuem cargos políticos sem avaliar a competência do indivíduo e sim a o seu “nome” e, além disso, critica a educação dada às mulheres que não ensina o valor do trabalho:

Os nossos pais educavam mães de família, nós educamos leas de salão. É contristador ver-se como todas as classes se empenham em transformar as suas filhas em *damas*. E onde fica a dona de casa, a mãe de família? Oh! sim, é realmente tempo de acabar-se com o abuso da educação superficial e do piano, que hoje fere os ouvidos do transeunte em todas as casas. É tempo de ensinarmos a nossas filhas o valor dos minutos que voam e do trabalho que nobilita; é tempo de lhes fazer compreender que a verdadeira missão da mulher não é no baile, no concerto, no teatro, mas no lar doméstico. Ensinemo-las a pensar, a clara e logicamente pensar, ainda que seja só um quarto de hora por dia; tratemos de desenvolver nelas a nobre emulação de serem mais alguma coisa do que figurinos da moda, livre-mo-las da frase, do desejo de *brilhar nos salões*; demos-lhe em dote, em vez dessa tintura superficial de instrução, que se resume em dizerem quatro frases banais em francês, pensar lógico, sã razão, sobriedade, amor ao trabalho e espírito econômico, e afinal conseguiremos ter uma geração de mães próprias a nos darem rapazes aptos para serem algum dia homens normais, que possam livrar-nos da tirania da frase e fazer com que o Rio de Janeiro não seja mais o Paraíso de quanta *cocotte* emérita que queira deixar Paris para fazer fortuna à custa dos tolos e perverter os nossos costumes. (KOSERITZ, 2013, p. 53-53)

Já a novela *Um drama no mar* contrapõe-se aos artigos *Roma perante o século* e *A terra e o homem à luz da moderna ciência* devido posicionamento religioso conflitante. No adendo ao primeiro artigo e na exposição e desmistificação do erro antropocêntrico e geocêntrico, Koseritz manifesta a sua descrença em um Deus que tenha criado o mundo e que controle a natureza, já na novela encontramos a seguinte exclamação nas palavras do narrador:

é então que ao mesmo tempo nos sentimos enormemente grandes em face desses terríveis elementos, que fazemos obedecer ao nosso “quero”, e infinitamente pequenos em relação a Deus, nosso criador, que tamanho poder doou ao homem, com a inteligência; é então que compreendemos bem a palavra Deus. (KOSERITZ, 2013, p. 17)

Entretanto, não podemos adotar uma postura ingênua e equiparar o autor ao narrador, visto que o último é uma criação ficcional, como o são os personagens, o tempo, o espaço, o enredo, etc. O que podemos afirmar aqui é que o alemão, que vivia em uma cidade com predomínio de católicos, não poderia escrever uma obra que se colocasse de encontro aos preceitos aceitos como verdade absoluta; o seu intuito de informar sobre o drama verídico, que ocorrera em uma embarcação nas proximidades da cidade de Rio Grande, era maior. Ademais na novela há o predomínio da estética romântica, com a idealização dos personagens, da natureza, com

a presença do maniqueísmo bem x mal, a invocação de Deus é complementar à dramaticidade dada à trama.

Em *A donzela de Veneza* e em *Laura, também um perfil de mulher* não há a presença de elementos religiosos, na primeira existe, inclusive, uma cena irônica, na qual padres e freiras vendem passes (roupas e camas) para que os abastados possam abandonar o sítio de Veneza e enganar o ditador Manin; na segunda há uma crítica social e os personagens são guiados por sentimentos mais complexos, entre o amor e o orgulho, sem respeitar as normas do sacramento do matrimônio.

Neste artigo privilegiamos a divulgação dos escritos filosóficos de Koseritz, como já priorizamos as novelas em outros estudos, a apresentação de obras de características tão díspares serve para mostrar que, apesar de muitos acreditarem que o jornalista não tinha os seus ideais mal definidos (Guilhermino César, por exemplo, faz essa afirmação), esses escritos complementam-se porque estão fixados em um objetivo amplo: contribuir para o desenvolvimento da nação recém-independente. Koseritz, como jornalista e como político, assumiu a causa dos imigrantes e lutou por melhorias nas condições dos colonos; como homem de letras, no entanto, ansiou por propagar a cultura, os preceitos filosóficos, as convicções políticas, a fim de instruir os sul-rio-grandenses e os brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CARNEIRO, José Fernando. **Karl Von Koseritz**. Porto Alegre: IEL, 1959.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. 3º ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2006.

_____. Carlos von Koseritz. In: **Fundamentos da cultura Rio-Grandense**. 3 volumes. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1954-1960.

_____. Koseritz e o naturalismo. Porto Alegre: **Revista Organon** nº 12 da faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1968.

KOSERITZ, Carlos de. **Resumo de História Universal**. Pelotas: Tipografia de Luis José de Campos, 1856.

_____. **A donzela de Veneza**. Pelotas: Tipografia Comercial, 1859.

_____. **Sobre instrução**. Eco do Sul, Rio Grande, fev./13 mar., 1862.

_____. **Um drama no mar**. Eco do Sul. Rio Grande, 11 out. a 4 nov. de 1862.

- _____. **Um drama no mar.** Rio Grande: Tip. Eco do Sul, 1863.
- _____. **Resumo de economia nacional.** Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1870.
- _____. **Laura, também um perfil de mulher.** Rio Grande: Tipografia J. J. R. da Silva, 1875.
- _____. A terra e o homem à luz da moderna ciência. In: GERTZ, René (org.). **Karl von Koseritz:** seleção de textos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 17-86
- _____. Bosquejos etnológicos. In: GERTZ, René. (org.) **Karl von Koseritz:** seleção de textos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 87-102
- _____. Roma perante o século. In: GERTZ, René.(org.) **Karl von Koseritz:** seleção de textos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 147-168
- MELLO, Juliane Cardozo de. Carlos de Koseritz: reiluminando sua biografia e suas obras românticas esquecidas. 2013. **Dissertação** (Mestrado em História da Literatura) Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.
- OBERACKER, Carlos H. **Carlos Von Koseritz.** São Paulo: Anhambi, 1961.
- REALE, G.; ANTISIEMI, D. **História da filosofia**, 5: do romantismo ao empiriocriticismo. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2005.
- ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- _____. **História da literatura brasileira.** Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2013.

O DUPLO NO CONTO “ENTRE BILLY E ANTÔNIO”, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA

KARINE BRIÃO
FURG

Este trabalho tem como principal objetivo observar as manifestações do duplo como uma das características da contística do escritor gaúcho Amilcar Bettega Barbosa. Para tanto, será analisado neste momento a primeira narrativa do livro *O voo da trapezista* (1994).

“Entre Billy e Antônio”, é um conto que narra o acerto de contas entre estes dois personagens. O conto possui como unidade de ação o assassinato de Antônio por seu primo Billy, revelado somente no desfecho da narrativa. Mas os motivos que levaram o personagem protagonista a cometer o crime são narrados desde o início, através do discurso de Billy, fala única do texto.

É característica da contística de Amilcar Bettega Barbosa fazer referências aos seus intertextos em sua obra, chamando a atenção para o aspecto metalinguístico das narrativas. Neste conto de abertura não é diferente. “Entre Billy e Antônio” estabelece intertextualidade com as diversas histórias biográficas e artísticas do assassino William Harrigan Boney, como, por exemplo, a realizada por Pat Garrett (*The authentic life of Billy the Kid*), esta história também ganhou versão no cinema com o filme estadunidense *Pat Garrett and Billy the kid* (1973), dirigido por Sam Peckinpah, que também aborda a questão do duplo, evidente principalmente nas cenas finais quando Pat Garret dispara um tiro contra seu próprio reflexo diante do espelho.

Convém acrescentar que o escritor argentino Jorge Luis Borges no livro *História universal da infâmia* (1935), que tem como principal característica a apropriação de histórias biográficas para criar seu universo ficcional, também dedica algumas páginas à figura de Billy the kid no conto “O assassino desinteressado Bill Harrigan”, utilizando um procedimento semelhante ao que Bettega irá utilizar anos mais tarde, no sentido de reescrita biográfica, ampliando o horizonte significativo dessas narrativas.

Além desses intertextos mais evidentes, referido explicitamente no texto, o conto de Bettega mantém diálogo também com o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis. Assim como o protagonista machadiano, Billy tem a mania patológica de torturar e comer ratos. Apesar de a “causa secreta” de Billy ter outra origem, nas brincadeiras de infância.

No conto de Bettega, o narrador se autodenomina “Billy”, assumindo o papel do assassino (seu *alterego*), dando voz ao personagem e narrando seus próprios feitos. Dessa perspectiva,

e diante do corpo morto de Antônio, o conto tem seu início, obedecendo uma ordem inversa de acontecimentos, pois a narrativa começa no meio do discurso de Billy, e em seguida irá rememorar sua trajetória ao lado de Antônio desde a infância dos dois, terminando quase no momento presente da narrativa, onde o corpo já está morto e estendido sobre a mesa da cozinha. Não há como afirmar o momento exato da morte de Antônio, o leitor sequer tem conhecimento se foi mesmo durante o discurso que ela ocorreu, fazendo com que o fato tenha menos importância do que suas causas, salientando que esta ação é o que menos importa na narrativa, mais interessantes são os motivos do assassinato.

E é dessa forma, sem mencionar os movimentos da ação, que o narrador também consegue fixar a atenção do leitor até o final, e o surpreende, obrigando-o a reler o conto para ter certeza do que aconteceu realmente, este caráter cíclico é estudado pelo próprio Bettega:

É esta unidade de efeito, segundo Poe, que vai nortear a construção do conto, desde sua primeira frase, com vistas ao final. Assim, o modelo da história curta estaria ligado à ideia de uma trama premeditada, de maneira que o desenlace governe todo seu desenvolvimento anterior. Tal desenlace daria unidade aos incidentes narrados, amarrando-os numa sincronia íntima que, então, se verifica em todo enredo – aquilo que, já no século XX, o formalista russo Tomachevski viria a chamar de *desfecho regressivo* (BARBOSA, 2012, p.66).

Para Bettega, que em sua tese de doutorado se dedica a analisar alguns aspectos da teoria do conto, com a finalidade de descrever os momentos da sua trajetória como escritor, o bom conto deve obrigar o leitor à sua releitura. O final, que deve ser surpreendente, deve ainda possuir elementos que façam o leitor por em dúvida a primeira leitura (geralmente a mais superficial), obrigando-o a retornar e dar novos significados ao texto lido. Neste conto, este efeito é adquirido através do tempo da narrativa, que é complexo, tratando-se de uma narrativa curta, pois inicia no presente, faz um retorno memorialístico e termina num presente mais próximo ainda, quase no limite entre o acontecimento e o narrado, conforme demonstra o final do conto:

Mas deve ser o cansaço que ainda me faz ouvir os dentinhos roçando um no outro, o barulho do portão, e minhas mãos e o canivete, o desejo absurdo e agora Madri já está tão distante, Antônio, no fundo tu sabes que tudo sempre foi o verão interminável de Santa Helena, as ruas de Ortigueira e nós dois do lado de cá, iguais, como na sombra das pereiras e as mãos ágeis e trêmulas e sôfregas e bêbadas, o canivete, a fome, essa fome que me faz ouvir gritinhos aos milhares, o rilhar, mas é certo que só pode ser o cansaço, porque eu sei que não há mais nenhum, Antônio, que não sobrou mais nada além desse buraco vivo, as mãos, o canivete, o gosto adocicado vermelho na boca

e nenhum bichinho, Antônio, apenas teu corpo rijo e nu, estendido sobre a mesa da cozinha. (BARBOSA, 1994, p.23-24).

O discurso de Billy, conforme já foi referido, é em primeira pessoa, e durante todo o tempo ele se refere ao seu destinatário (Antônio), numa espécie de conversa ou discussão na qual rememora o relacionamento entre os dois, salientando constantemente o contraste de suas diferenças, e as mudanças no mundo de Antônio, que o distanciaram do convívio do primo. Além disso, o discurso sofre um grau de intensificação gradativo até o clímax, processo acompanhado pelas emoções do narrador, assim como seus atos, que são levados, pouco a pouco, ao extremo.

Billy e Antônio, enquanto crianças brincavam juntos, caçando ratos, conforme rememora o narrador no seguinte trecho:

“Escurece, somos Billy e Sam na calçada, tua mãe chama para o banho quando um deles surge como um raio cinza na sarjeta e roça a ponta da tua bota, numa desabalada corrida. Por um momento teu rosto revela o susto, chegas mesmo a dar um pulo, mas logo recobras o semblante duro dos homens do Arizona” (BARBOSA, 1994, p.18).

Além de demonstrar a brincadeira, o trecho faz referência ao universo de um dos intertextos. Neste momento do conto o personagem incorpora o papel de outro personagem, troca semelhante às brincadeiras de crianças, que, além de lançar um olhar crítico a certos gestos infantis que devem ser repreendidos, estabelece o jogo de ficção dentro da ficção, chamando atenção para os papéis que irão se inverter no desfecho do conto, pois agora é Billy (o “bandido”) que mata Antônio e narra seu feito, contrariando a biografia de Pat Garret que executou assassino Billy the kid “em nome da lei”. Esse mesmo procedimento metalinguístico é característica de outros contos de Bettega, como *Autoretrato* (do livro *Deixe o quarto como está*), *Teatro de bonecos* (de *Os Lados do círculo*), por exemplo.

Não só neste conto, mas também em boa parte do livro *O voo da trapezista*, há um confronto entre cidade do interior *versus* grande centro urbano. Na confecção do duplo, o autor aproveita-se deste impasse geográfico para intensificar o contraste entre as personagens. A partir disso, instaura-se na narrativa uma lógica da razão (representada pela vida em grandes centros urbanos) *versus* uma lógica da loucura (mentalidade de quem vive sempre a mesma rotina monótona do interior), como explica o narrador nos seguintes trechos:

sei que a ti pode parecer estranho, nem tanto pelos anos passados e muitas outras coisas que nos separam, mas pela lógica racional e sã que a responsabilidade te trouxe; pode parecer estranho que alguém, de vez em quando (no início era só de vez em

quando, Antônio) busque outra vez no escuro aquele deslocar-se rápido e fragmentado (BARBOSA, 1994, p.15).

Ou ainda:

Tu não entendes porque mudaste muito, e isso era inevitável, mas na tua ausência fui obrigado a continuar sozinho os dias espichados de Santa Helena, suando copiosamente em galpões abafados por um sol que multiplicava os graus sobre o zinco, e eu me espremendo por entre o mobiliário em desuso (BARBOSA, 1994, p.16).

A partir destes trechos, pode-se entender que o intensificador da “loucura” que leva o narrador ao assassinato é causado pelo afastamento e toda a vida que o seu “outro” possui, e que Billy não consegue viver. Antônio tinha grandes responsabilidades, vivia o movimento agitado da cidade grande, que o afastou de suas origens, e fez com que seu primo do interior só fosse lembrado após a morte de seus pais. Motivo que obriga Antônio a retornar à casa das Ortigueiras (espaço principal da ação), por interesse econômico, e não afetivo, pois não é de saudade, e nem para rever o primo ou lembrar os velhos tempos que Antônio regressa, e o narrador tem consciência disso, conforme demonstra o trecho: “Tio Milton morreu, e tua mãe seis meses depois. A casa em Ortigueira agora definitivamente tua, e eu a única pessoa que dispunhas para mantê-la”(BARBOSA, 1994, p.20).

Outro elemento que distancia os dois personagens é a inteligência: Antônio era mais inteligente, e, ao que tudo indica, teve mais oportunidades que Billy de estudar e adquirir uma profissão. Mas o narrador, apesar dessas limitações, tem uma consciência fria de seus fracassos, e os justifica:

Sempre descobrimos juntos, Antônio, os misteriozinhos que a vida nos ia revelando a partir da infância, embora a mim isso nunca resultasse em qualquer ganho prático, alguma coisa que ajudasse a forjar uma maneira de agir, uma conduta positiva, pois as experiências se fundiam de modo desordenado na massa esponjosa do meu cérebro e ganhavam esse jeito de ar escasso, volátil, um janeiro se derretendo depois do almoço. Na tua vida, Antonio, ao contrário, todas as coisas adquiriam sentido e o teu caminho se abria limpo, cristalino, e tu encantavas teus pais, os professores, todos que te viam gênio nos almoços de domingo na casa da vó, na escola, na sala de aula (BARBOSA, 1994, p. 17).

Também faz parte da construção do personagem Antônio o mesmo tipo de procedimento gradativo de suas qualificações, porém, neste personagem são as qualificações que vão se elevando com o passar da narrativa. Após abandonar aquele espaço que nada mais tem a lhe

oferecer, Antônio faz faculdade, torna-se professor, constitui família, dá palestras sobre assuntos importantes, enquanto o narrador, que fica no interior, e não faz referências ao que realizou na sua vida, parece ter apenas conseguido aperfeiçoar métodos de tortura e caçada de ratos.

A crueldade humana, em sua habilidade para aperfeiçoar o mal, assim como métodos de sacrifício, são temática recorrente na obra de Amílcar Bettega Barbosa. O mesmo caráter metódico é trabalhado pelo protagonista do conto “Aprendizado” do livro *Deixe o quarto como está*, no qual o personagem desenvolve variados métodos de chutar gatos de rua, ou em “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa”, do livro *Os lados do círculo*, no qual o intelectual Sr. Alexandre (protagonista) recolhe os mendigos de rua e os assassina após dar-lhes um teto, banho e um bom prato de comida, preparada pelo próprio protagonista. Ambos os personagens demonstram a predisposição para a crueldade e a frieza com que desfrutam de tempo e organizam rotinas para elaborar suas maldades.

Esta predisposição às ações violentas, que já faziam parte de Billy desde a infância (buscando o prazer e satisfação caçando, triturando com as próprias mãos e, depois, comendo os ratos), culminaram no assassinato de Antônio, que na cena final do conto está despido sobre a mesa da cozinha, e ao que tudo indica lhe acontecerá o mesmo que aos ratos.

Outro elemento que é recorrente nos contos de Bettega e que se faz presente nesse, é o caráter irônico de seus textos. Neste conto ela se faz presente no discurso de Billy, e no conflito entre as personagens. Durante todo o discurso as qualidades de Antônio, como sanidade, inteligência, lógica racional etc., são referidas em tom de enaltecimento, por outro lado, toda vez que o personagem é evocado, o narrador tem que explicar porque tudo aconteceu, “sei que talvez não entendas, Antônio”, ou “tu não entendes porque mudaste muito”, são as construções que mais se repetem ao longo do texto. Dessa forma, a inteligência de Antônio é sagazmente questionada, pois não foi útil para salvar-lhe a vida. O personagem inteligente é que não entende o que se passa na ação, pois a lógica que predomina não é a lógica da razão, e sim a da loucura e das emoções violentas. Diante do quadro de loucura que se passa, de nada servem os diplomas e a inteligência do antagonista.

Encaminhando a análise para o final, a questão do duplo que se manifesta é a do duplo monstruoso. Por se tratar de uma temática do fantástico, e este ser o principal gênero ao qual se dedica Amílcar Bettega Barbosa, o duplo quando manifestado em seus contos chama mais a atenção pelo aspecto real que pode suscitar durante a leitura. Esses contos que tem o duplo como temática, são mais realistas (ou seja: passíveis de acontecer na realidade) do que fantásticos, instaurando um paradoxo desde a estrutura do gênero, que é ilusório por si só e apenas se justifica se as personagens forem interpretadas como loucas. Apenas em “O rosto” pode-se afirmar que o duplo tem caráter totalmente fantástico, pois além da temática a situação representada é de caráter insólito.

Segundo a concepção de René Girard, no capítulo “Do desejo mimético ao duplo monstruoso”, que pertence ao livro *A violência e o sagrado*: “os duplos são sempre monstruosos; os monstros são sempre duplicados”, dessa forma, o monstro duplicado trata-se de Billy, que manifesta seu caráter monstruoso através da violência com relação aos ratos e com relação ao seu próprio duplo. Além disso, tem-se a presença de ritual para matar os ratos, numa espécie de sacrifício, não para satisfação religiosa, mas para satisfação de um prazer próprio em aniquilar o outro, e também a necessidade de manifestar as duas identidades, tanto da vítima como a do sacrificador, buscando igualá-las, abolindo as diferenças.

Outro aspecto tratado por Girard, mas também tratado em outros textos que se dedicam à questão do duplo, é a rivalidade presente. Apesar de só termos acesso a uma das partes (a de Billy), o desejo de possuir o mesmo objeto que o outro coloca no início os dois personagens tão diferentes em pé de igualdade e justifica estruturalmente a disputa. Logo após, a morte do “outro” dará um fim ao conflito do eu (protagonista).

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Amílcar Bettega. **Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição do cansaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Os lados do círculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O voo da trapezista**. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GARRETT, Pat. **Billy the Kid**. Porto Alegre: LP&M, 2011.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

O USO DE ARTIGOS DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM UM PROJETO DIDÁTICO DE GÊNERO: UMA PROPOSTA PARA CONSTRUÇÃO DO APRENDIZADO INTERDISCIPLINAR EM SALA DE AULA

KELI RODRIGUES RABELLO
UNISINOS

INTRODUÇÃO

As atuais demandas no ensino de língua materna têm pressionado professores e pesquisadores a uma busca constante por concepções de linguagem mais coerentes e de novas metodologias para o ensino em sala de aula, mais adequadas às realidades educacionais. Essa demanda que se impõe no ensino não se origina apenas na necessidade de se fazer cumprir as diretrizes e orientações postas por documentos oficiais que prescrevem o fazer do professor, mas também no compromisso em formar os alunos para o exercício da cidadania plena. Nesse sentido, o presente trabalho pretende apresentar a proposta de pesquisa para a dissertação de mestrado que trata da aplicação de uma nova metodologia de ensino de língua materna – o Projeto Didático de Gênero (doravante, PDG). Essa nova metodologia foi desenvolvida pelas professoras-pesquisadoras Ana Maria de Mattos Guimarães e Dorotea Frank Kerch, através das ações realizadas no projeto intitulado: “Por uma formação continuada cooperativa para o desenvolvimento do processo educativo de leitura e produção textual escrita no Ensino Fundamental”.¹

Inicialmente, proceder-se-á a uma breve síntese do quadro teórico-metodológico que está na base conceitual dos PDGs. O objetivo principal dessa síntese é a retomada de conceitos-chave para a construção de um PDG, como os conceitos de gêneros textuais, domínios discursivos, sequências didáticas, letramento e interdisciplinaridade. Em seguida, será apresentado o plano geral do PDG, proposto no projeto de pesquisa, no qual se justifica o

¹ O referido projeto é vinculado ao Programa Observatório da Educação (OBEDUC) da Capes e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Unisinos

uso dos artigos de divulgação científica em sala de aula na tentativa de promover o processo de ensino-aprendizagem interdisciplinar.

Espera-se que o conjunto dessas informações possa esclarecer o objetivo da pesquisa proposta e que de fato aponte um caminho de construção do aprendizado interdisciplinar em sala de aula.

QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO DOS PROJETOS DIDÁTICOS DE GÊNERO (PDG)

Uma nova metodologia de ensino de língua materna exige concepções de linguagem condizentes a essa nova maneira de ensinar. Nesse sentido, o PDG realiza-se como metodologia baseada na concepção de linguagem como meio de interação social. Essa concepção de linguagem, presente no PDG, apóia-se nas palavras de Geraldi:

“[...] a linguagem é uma forma de interação: mais do que possibilitar uma transmissão de informações de um emissor a um receptor, a linguagem é vista como um lugar de interação humana: através dela o sujeito que fala pratica ações que não conseguiria praticar se não estivesse falando; com ela o falante age sobre o ouvinte, constituindo compromissos e vínculos que não pré-existiam antes da fala.” (GERALDI, 2002, p. 41).

A partir do exposto acima, é possível pensar a língua como fenômeno da interação social e a produção de textos como manifestações desse fenômeno. Essa concepção de linguagem apresentada por Geraldi pode estabelecer conexão com o que postula o Interacionismo Sociodiscursivo (ISD) acerca da concepção de linguagem presente nos PDGs. Em relação a isso, Bronckart afirma que:

“[...] A linguagem humana se apresenta, inicialmente, como uma produção interativa associada às atividades sociais, sendo ela o instrumento pelo qual os interactantes, intencionalmente, emitem pretensões à validade relativas às propriedades do meio em que essa atividade se desenvolve” (BRONCKART, 2012, p. 34)

O caráter interacional da linguagem, destacado na fala dos dois teóricos, configura-se como princípio essencial que permeia toda a construção de um PDG, uma vez que qualquer produção textual que se realiza numa abordagem como essa, deve cumprir um fim sociodiscursivo, que só se desenvolve na e pela interação social. Dessa maneira, é possível dizer, grosso modo, que

o princípio da sociointeratividade é a “espinha dorsal” dos PDGs. Assim sendo, três conceitos-chave os corporificam: o conceito de gênero textual, de prática social (oriunda dos projetos de letramento) e de sequência didática com gêneros textuais.

Compreender o conceito de gênero textual exige primeiramente que se compreenda o conceito de texto. Segundo Oliveira (*in* MARTELOTA, 2010, p. 194), “o texto é a unidade comunicativa básica, aquilo que as pessoas têm a declarar uma às outras”. Em consonância a essa definição, o texto, num PDG, é tomado como unidade linguística, dotada de sentido, sendo produto de interação sociodiscursiva. A partir da apropriação do conceito de texto, passa-se a pensar em tipificações de textos, o que consequentemente leva à ideia de gêneros. A expressão gênero textual é, segundo Marcuschi (2002, p. 22-23), uma referência “a textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas”. Ou seja, gênero textual é composto por um conjunto de características comunicativas que balizam a produção de um texto. Essas características são desde a organização estrutural, linguísticas, discursivas, até os suportes de comunicação próprios para o gênero.

Outra característica dos gêneros textuais, de grande relevância para os PDGs, são os fins discursivos, ou seja, a finalidade dada ao texto. Essa finalidade inerente ao gênero textual advém de uma situação sociocomunicativa e de uma necessidade de interação sociodiscursiva. Essa situação interação leva ao segundo conceito fundante do PDG: a prática social.

Esse conceito é oriundo dos projetos de letramento e da própria concepção de letramento que, segundo Soares (2001, p.21), caracteriza os mais variados níveis de “inserções nas práticas de leitura e escrita”, que vão desde a plena apropriação pelo indivíduo das tecnologias do ler e escrever até o uso dessas tecnologias pelo indivíduo analfabeto, através da intermediação de outros indivíduos com níveis de letramento mais desenvolvidos. Em relação aos projetos de letramento, Kleiman, apresenta a seguinte definição:

“[...] um conjunto de atividades que se origina de um interesse real na vida dos alunos e cuja realização envolve o uso da escrita, isto é, a leitura de textos que, de fato, circulam na sociedade e a produção de textos que serão realmente lidos, em um trabalho coletivo de alunos e professor, cada um segundo sua capacidade.” (KLEIMAN, 2000, p. 238).

Das definições postas pelas autoras acerca de letramento e projetos de letramento, pode-se inferir a concepção de prática social como sendo todas as ações necessárias para o cumprimento de uma demanda comunicativa, imposta pelo convívio em sociedade; por exemplo, a situação de uma devolução de mercadoria defeituosa. Essa situação consiste numa prática social para qual é preciso um agir discursivo que se materializa num dado gênero textual, seja ele escrito ou oral. Por tudo isso, pode-se dizer que levar em conta as práticas sociais no ensino dos gêneros

é conduta facilitadora para o domínio real desses gêneros.

Apesar da excelente perspectiva interacionista dos projetos de letramento, que prepara o aluno para agir discursivamente em determinadas situações exigidas pelas práticas sociais, os estudos estruturais e linguísticos dos gêneros textuais usados em tais práticas ficam em segundo plano. Ou seja, nos projetos de letramento, aprende-se a escrever um texto, pertencente a um gênero textual, simplesmente escrevendo. Nessa metodologia de ensino, a aprendizagem das propriedades textuais do gênero são decorrências naturais do trabalho com o texto.

Numa perspectiva diferente da dos projetos de letramento em relação ao trabalho com gêneros textuais, as sequência didáticas, que também se constituem como conceito básico do PDG, operam como uma sistematização do estudo das propriedades estruturais, linguísticas e discursivas dos gêneros textuais, atribuindo um caráter didático ao ensino de gêneros. Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004, p.82) definem a sequência didática como “um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”. No entanto, o ensino de gêneros textuais pautado apenas pelo uso da sequência didática exclui as práticas sociais e o agir discursivo que elas demandam. Isto é, aprende-se a escrever em determinado gênero textual, a partir do estudo sistemático das características textuais, mas não se vivencia a experiência real de uma prática social de uso do gênero.

A tentativa de construção de um processo metodológico de ensino que sustente uma concepção de linguagem como forma de interação e de agir no mundo, resultou na criação dos PDGs, que reúnem os conceitos-chave sobre gênero textual, prática social e sequência didática. Assim, o PDG toma como modelo estrutural o mesmo apresentado na sequência didática – apresentação da situação de comunicação, produção inicial, módulos de estudos e produção final – visando sistematizar o estudo do gênero textual a ser dominado e focalizando as práticas sociais a que se destinam.

Em relação às práticas sociais geradas nas situações de comunicação, os PDGs também devem considerar os aspectos das condições de produção textual. Os aspectos referentes às identidades enunciativas presentes no discurso, à finalidade da produção textual em determinado gênero e até mesmo os dispositivos em que circulam os gêneros devem ser observados para que se compreendam melhor as particularidades do gênero explorado no PDG. Sobre a finalidade da produção textual, Charaudeau afirma que:

“é a condição que requer que todo ato de linguagem seja ordenado em função de um objetivo. Ela se define através da expectativa de sentido em que se baseia a troca, expectativa de sentido que deve permitir responder à pergunta: ”estamos aqui para dizer o quê?”” (CHARAUDEAU, 2009, p. 69).

A partir do exposto acima, pode-se estabelecer a relação entre finalidade da produção linguageira, entendida aqui como texto, com as práticas sociais nos quais se inscrevem. Em razão disso, pensar a produção textual sem levar em conta as práticas sociais é desconsiderar a finalidade do ato de linguagem, isto é, o propósito social que dá sentido a uma produção textual.

Por isso, em um PDG, o aluno deverá aprender não só sobre o gênero textual e suas características, mas também deverá aprender sobre a sua aplicabilidade real na sociedade, através da experientiação de situações reais de comunicação, em que sua produção textual deverá cumprir um fim sociodiscursivo. Ou seja, num PDG o aluno precisa produzir textos em gêneros específicos, mas essa produção precisa ter um propósito real que fará sentido no percurso de sua aprendizagem. Para tanto, é preciso considerar, na elaboração de um PDG, as realidades sociais nas quais os alunos estão inseridos. A propósito disso, Guimarães e Kersch afirmam que:

“Pensar um projeto didático de gênero é situá-lo social e historicamente, o que requer que o professor (ou o agente que vai desenvolvê-lo) ao pensar letramento dos alunos, desenvolva um senso de lugar, de comunidade, o que o leva a olhar para seus alunos e para o entorno, identificando os letramentos e as práticas comuns ali (ou ainda passíveis de serem desenvolvidas), enfim, os gêneros necessários para aquelas práticas.” (GUIMARÃES; KERSCH, 2012, p.37)

Com base nas palavras das autoras, é possível perceber que o PDG constitui-se numa metodologia que prioriza, sobretudo, o desenvolvimento linguístico do aluno, pois não se restringe apenas à didatização de um gênero textual, nas quais, muitas vezes, se procede a intermináveis estudos gramaticais da língua e do texto. O PDG, como dizem as referidas linguistas, é um “olhar”, entendido aqui como um tratamento mais interacional e menos conteudista do ensino de língua.

PLANO GERAL DO PROJETO DIDÁTICO DE GÊNERO (PDG)

O PDG proposto no referido projeto de pesquisa, parte do trabalho com o gênero textual “artigo de divulgação científica midiática” (doravante, artigo DCM), também conhecido como “artigo de popularização/vulgarização da ciência”, encontrado em revistas de temática científica. A escolha desse gênero se justifica pela necessidade apontada pelas diretrizes escolares de se fomentar nos alunos o gosto pela ciência. Esse caráter fomentador, próprio dos textos midiáticos, como no caso dos artigos DCM, pode viabilizar a construção de um PDG que propicie o diálogo entre disciplinas escolares de áreas distintas, contribuindo para a efetiva

aprendizagem interdisciplinar e para o letramento científico real dos alunos.

Outra motivação para a escolha desse gênero como objeto de estudo no PDG é a relevância de seu papel social enquanto ferramenta de popularização do acesso a conhecimentos pertinentes ao universo científico. Segundo a enquête “Percepção Pública da Ciência e Tecnologia no Brasil”, promovida em 2010 pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, os brasileiros interessam-se mais pelos assuntos científicos, em comparação a outros assuntos. Apesar disso, a população brasileira desconhece a produção científica nacional e tem dificuldades em compreender os assuntos relacionados à ciência, divulgados pela mídia. Ou seja, a defasagem do letramento científico da população dificulta seu acesso às informações contidas nos artigos DCM. Por isso, há emergência de ações pedagógicas, como a aplicação de PDGs específicos que propiciem o desenvolvimento desse tipo de letramento.

Para suprimir essa defasagem no letramento científico, há que se construir um PDG, cujo objeto de ensino seja o artigo DCM. Para tanto, é necessário aprofundar os conhecimentos acerca do gênero, que possui algumas particularidades que são relevantes para a compreensão e produção de artigos DCM. Acerca disso, Giering e Souza afirmam que:

“Uma característica marcante da divulgação científica midiática (doravante DCM) é o fato de ela se situar na intersecção de três discursos: o científico, o midiático e o didático [...], fato que torna a DCM um objeto de investigação que exige atenção para as condições situacionais de sua produção.” (GIERING; SOUZA, 2013, p.205).

Da citação acima, pode-se depreender que o artigo DCM, carrega em sua essência particularidades herdadas do discurso científico (direcionado à comunidade científica) do discurso midiático (em que o discurso científico é reinterpretado pela mídia) e do discurso didático (que busca, através do processo de explicação didática, fazer alguém compreender um fenômeno). Por esse caráter discursivo híbrido, acredita-se que os artigos DCM podem ser excelentes objetos de ensino em PDGs.

Aliando a hibridização discursiva do gênero à prática social e às sequências didáticas, também é necessário levar em conta o contexto de produção textual. Para que o PDG leve o aluno a produzir genuínos artigos DCM é preciso favorecer uma situação em que o aluno precisa exercer o papel enunciativo de cientista que divulga seus experimentos ou descobertas. Uma situação assim, configura-se num autêntico contexto de produção textual de artigos DCM.

É nesse ponto que a parceria entre as disciplinas de biologia e língua portuguesa é necessária para a realização do PDG proposto no referido projeto de pesquisa. Aos alunos será proposto um estudo prático de parasitas encontrados em areias de praças públicas, onde crianças pequenas costumam brincar. Todo o estudo e experimentos no campo da biologia serão devidamente orientados pela professora da respectiva matéria. Ao mesmo tempo, nas aulas

de língua portuguesa, os alunos passarão pelo PDG que promoverá o letramento científico, capacitando-os na escrita de artigos DCM.

As principais etapas previstas no projeto de pesquisa que sustentam a construção dos PDGs constituem-se em procedimentos de análise pré-didática de artigos de DCM, em que se procede a uma seleção de textos pertinentes à dinâmica do PDG, assim como a um estudo das propriedades linguísticas, estruturais e discursivas a serem exploradas nas oficinas de atividades didáticas; planejamento e construção das atividades didáticas para o PDG – que devem promover o aprendizado sobre as características e a aplicabilidade social do gênero; aplicação das oficinas didáticas interdisciplinares – etapa em que as atividades planejadas devem ser colocadas efetivamente em prática, e análise da aplicação do PDG, na qual se espera verificar o grau de letramento científico atingido pelos alunos.

Ao final desse PDG interdisciplinar, espera-se que os alunos aprendam a escrever textos para divulgar as pesquisas que eles mesmos realizaram no campo da biologia, ou seja, autênticos artigos DCM, destinados a serem realmente publicados. Com essa pesquisa, pretende-se promover a aprendizagem realmente interdisciplinar e o letramento científico dos alunos, tornando-os capazes de assumirem papéis enunciativos reais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, pretendeu-se realizar uma síntese da pesquisa de mestrado que estamos realizando. Além disso, procedemos a uma breve reflexão sobre as bases teóricas constitutivas dos PDGs, assim como da dinâmica de aplicação do PDG proposto no projeto de pesquisa.

Espera-se que a elaboração do PDG, nos moldes propostos no projeto de pesquisa, possa demonstrar um real trabalho interdisciplinar entre as disciplinas participantes do PDG e o efetivo letramento científico dos alunos. Por fim, espera-se ainda que a pesquisa demonstre a importância dos estudos dos conceitos-chave debatidos nesse trabalho, para o planejamento dessa metodologia de ensino que o PDG representa. Sem a apropriação desses conceitos, a tarefa de elaborar uma metodologia de ensino que privilegie uma concepção de linguagem como atividade de interação estará, muito provavelmente, fadada ao fracasso.

Não se pretende que o PDG proposto no projeto de pesquisa seja tomado como “receita” a ser seguida à risca por professores que queiram ensinar a produção textual de artigos DCM, mas que sirva como base que os inspire e os estimule a realizar reformulações e/ou adaptações para melhor atender a suas realidades escolares. As construções e desconstruções compartilhadas entre os professores certamente podem enriquecer um PDG, acrescentando novas atividades e técnicas em seu planejamento.

Sobretudo, pretende-se que a realização da pesquisa proposta possa auxiliar professores que buscam melhorar suas práticas de ensino, propiciando um trabalho livre de dicotomias entre as práticas sociais e o ensino de produção textual nas escolas.

REFERÊNCIAS

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividades de linguagem, textos e discurso. Por um interacionismo sócio-discursivo**; trad. Ana Rachel Machado, Péricles Cunha. 2º ed., São Paulo: EDUC, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**; trad. Angela S. M. Corrêa. 1º ed., 2º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2009.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michèle; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: **Gêneros Oraais e Escritos na Escola**. Dolz, J. e SCHNEUWLY, B. Tradução e organização: Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

GERALDI, João Wanderley. Concepções de linguagem e o ensino de português. In: __. **O texto em sala de aula**. São Paulo, Ática, 2002.p. 39-46.

GIERING, Maria Eduarda; SOUZA, Juliana Alles de Camargo de. Informar e captar: objetos de discurso em artigos de divulgação científica para crianças. In: Mônica Magalhães Cavalcanti; Silvana Maria Calixto de Lima. (Org.). **Referenciação: teoria e prática**. 1 ed.São Paulo: Cortez, 2013, v. 1, p. 205-232.

GUIMARÃES, Ana Maria de Mattos; KERSCH, Dorotea Frank. A caminho da construção de Projetos didáticos de gênero In: GUIMARÃES, Ana Maria de Mattos; KERSCH, Dorotea Frank. (Orgs.) **Caminhos da construção: projetos didáticos de gênero na sala de aula de língua portuguesa**. Campinas: Mercado das Letras, 2012. p.21-44.

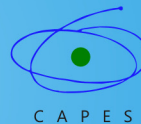
KLEIMAN, Angela B. O processo de aculturação pela escrita: ensino da forma ou aprendizagem da função? In: KLEIMAN, Angela B.; SIGNORINI, I. (Orgs.) **O ensino e a formação do professor**. Alfabetização de jovens e adultos. Porto Alegre: Artmed, 2000. p. 223-243.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade In: **Gêneros Textuais & Ensino** – Ângela Paiva Dionísio, Anna Rachel Machado e Maria Auxiliadora Bezerra (Orgs.). Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.19-36

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA. Percepção Pública da Ciência e Tecnologia no Brasil – 2010: O que o brasileiro pensa da C&T?



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

OLIVEIRA, Mariangela Rios de. Linguística Textual. In: MARTELOTTA, M. E. (org.) **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2010. P. 194.

SOARES, Magda Becker. O que é letramento? In: _____. **Letramento**: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.p.15-25

PROPOSTA DE AVALIAÇÃO SEMÂNTICA DE REDAÇÕES COM BASE NA TEORIA DOS BLOCOS SEMÂNTICOS

LAURO GOMES
UPF

INTRODUÇÃO

Nos últimos tempos, tem-se procurado proporcionar ao estudante, durante a educação básica, o desenvolvimento pleno das competências e habilidades que envolvem a compreensão e a produção de textos, uma vez que, entre outros, um dos propósitos desse nível de escolaridade é o de preparar o sujeito em formação para a cidadania. Dentro desse contexto, a leitura e o estudo de diferentes gêneros textuais, em todas as áreas do conhecimento, faz-se fundamental. O gênero que, entretanto, ganhou maior espaço nas grades curriculares, sobretudo das séries finais do ensino médio, foi o dissertativo-argumentativo.

Vale destacar que a ênfase dada ao estudo desse gênero não é recente. Sobretudo depois de a redação passar a ser obrigatória nos exames vestibulares de todo o país, como requisito parcial para ingresso ao ensino superior, iniciou-se, nas escolas brasileiras, um maior incentivo ao trabalho com o gênero dissertativo-argumentativo, na busca de preparar os alunos para as avaliações externas – que, em geral, utilizam-no como requisito parcial do processo de avaliação. Isso ocorre, em especial, por esse ser um texto que, por exigir razões e argumentos capazes de sustentar uma opinião ou tese, permite avaliar o estágio de formação cidadã e preparo intelectual do estudante que o escreve.

Em meio a esse processo envolvendo atividades de leitura e de escrita, um problema que se instala é o da avaliação do texto, posto que os professores de Língua Portuguesa estão, em geral, acompanhados de uma grande quantidade de textos para avaliar, não só em sua prática docente, na educação básica e na superior, mas também, e sobretudo, nas bancas de avaliação de redação de processos seletivos, como Enem e vestibulares. É importante referir, outrossim, que essa situação-problema se intensifica em processos seletivos, visto que, para o ingresso do estudante à maioria dos cursos de graduação brasileiros, a avaliação de sua redação deve ser feita por mais de um avaliador, o que tem como consequência as frequentes discrepâncias entre

as notas de um e de outro, principalmente nos critérios que examinam a semântica do texto.

Neste trabalho, buscando-se explicitar como ocorrerá a análise do *corpus* nas fases seguintes da pesquisa, analisa-se, com base nos pressupostos teóricos da Teoria da Argumentação na Língua (ADL), principalmente em princípios e conceitos postos à disposição pela Teoria dos Blocos Semânticos (TBS), uma redação do Enem 2012, publicada no *Guia do Participante do Enem* (2013). Nas fases posteriores, analisar-se-á um *corpus* de cinquenta (50) redações de vestibular, para testar e propor uma proposta de avaliação da organização semântica de textos dissertativo-argumentativos capaz não só de qualificar os processos de avaliação de redações de vestibulares e de avaliações externas, em geral, mas também o processo avaliativo conduzido por professores de Língua Portuguesa da educação básica e da superior em sua prática docente.

1 REVISÃO DE LITERATURA

1.1 TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA (ADL)

1.1.1 FUNDAMENTOS DA ADL

A teoria escolhida para embasar esta pesquisa foi a Teoria da Argumentação na Língua (ADL), criada por Oswald Ducrot e Jean-Claude Anscombre em 1983, uma vez que essa é uma teoria que dispõe de ferramentas necessárias para a compreensão da organização semântico-argumentativa do *corpus* escolhido. Pode-se observar que os princípios e conceitos da Teoria dos Blocos Semânticos – terceira fase da ADL –, poderão, em especial, subsidiar a proposta de avaliação da organização semântica que será apresentada nas fases seguintes desta investigação.

Como a ADL foi sendo revista por Ducrot desde sua criação, tendo a colaboração de Marion Carel, a partir de 1992, para que seja possível ter uma compreensão mais ampla da teoria, é importante partir de seus fundamentos, os quais se encontram, consoante (BARBISAN, 2002, p. 136), nos princípios e conceitos saussurianos, a saber, de *signo linguístico*, de *valor linguístico*, de *relações paradigmáticas* e *sintagmática* e de *língua* e *fala*. Estes dois últimos, mais especificamente, influenciaram as definições dadas por Ducrot para *frase* e *enunciado* e, por conseguinte, para *texto* e *discurso*.

Cabe também destacar que a ADL é considerada uma teoria enunciativa, uma vez que prevê um *locutor* produzindo um enunciado a um *interlocutor*. Dentro desse contexto, destaque-se que tanto locutor quanto interlocutor são seres discursivos e não devem ser confundidos com seres reais. Ademais, para (DUCROT, 1987), a enunciação deve ser compreendida como

o acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado e, portanto, o objeto de análise, para o referido linguista, é o enunciado, isto é, o produto da enunciação. Não se deve, pois, confundir a enunciação de Ducrot com a de Benveniste – que se ocupa da construção do enunciado, do ato de enunciar, em si.

1.1.2 FORMA *STANDARD* DA ADL

Para iniciar esta breve seção, convém salientar que a Teoria da Argumentação na Língua (ADL) opõe-se às concepções tradicionais de sentido e de argumentação. Na concepção tradicional, eram considerados, no sentido de um enunciado, segundo (DUCROT, 1990), três tipos de indicações: as objetivas (consistem em uma representação da realidade); as subjetivas (indicam a atitude do locutor frente à realidade) e as intersubjetivas (referem-se às relações do locutor com as pessoas a quem se dirige). Para tanto, (DUCROT, 1990) não separa o aspecto objetivo – que se costuma chamar de *denotação* – dos aspectos subjetivo e intersubjetivo, os quais, dentro da concepção tradicional de sentido, são referidos como *conotação*.

Rejeitando a ideia de que a linguagem descreve diretamente a realidade, (DUCROT, 1990) afirma que a linguagem a descreve indiretamente, por meio dos aspectos subjetivo e intersubjetivo, aos quais convencionou chamar de *valor argumentativo*. Saliente-se, a esse respeito, que o valor argumentativo – nível fundamental da descrição linguística – faz-se essencial, visto que é capaz de esclarecer que a própria língua autoriza certas continuações do discurso e veta outras. A título de exemplificação, um enunciado como *Pedro é inteligente* poderia ser continuado, entre outras possibilidades, por *portanto poderá resolver esse problema*, mas não seria possível se conectar, por exemplo, a *portanto não poderá resolver esse problema*. São também conceitos importantes, dentro do quadro teórico da ADL, os de *frase*, *enunciado*, *significação* e *sentido*. A *frase* deve ser entendida, de acordo com (DUCROT, 1990), como uma entidade teórica construída pelo linguista para explicar a infinidade de enunciados, e o *enunciado* como a realidade empírica que se pode observar ao ouvir as pessoas falarem. Dentro desse contexto, a *significação* é o valor semântico da frase e o *sentido* o valor semântico do enunciado. A *significação* da frase é, pois, aberta e constituída de diretivas que apontam caminhos que levam ao sentido dos enunciados.

Além disso, consoante (DUCROT, 1990, p. 64), na própria frase, existem indicações sobre as relações entre os interlocutores, sendo que toda a ADL destina-se a justificar essa ideia. Segundo o referido autor, seu objetivo é mostrar que a língua contém alusões à atividade de fala, e, nessa chamada forma *standard* da ADL, (DUCROT, 1990) também verifica que a argumentação de enunciados com operadores argumentativos distintos pode ser de natureza diferente, pois o princípio argumentativo subjacente não é o mesmo.

A constatação de que no discurso atualiza-se uma crença em detrimento de outra – como se pode verificar nos enunciados *Pedro trabalhou pouco* e *Pedro trabalhou um pouco* a impossibilidade de se admitir a crença de que o trabalho leva ao êxito – conduz (DUCROT, 1990) à modificação do conceito de argumentatividade, entendido, na forma *standard* da ADL, como o conjunto de conclusões possíveis.

1.1.3 FORMA *STANDARD* AMPLIADA DA ADL

Nesse momento de desenvolvimento da ADL, Ducrot percebe que a situação de discurso não é exterior, mas interna a ele, isto é, a situação faz parte de seu sentido, reafirmando a tese da teoria, segundo a qual a argumentação está na língua. Consequentemente, como bem afirma (GRAEFF, 2001), o autor vê a necessidade de um conceito mais amplo de argumentação, que não diga respeito aos enunciadores na sua totalidade, mas aos elementos semânticos que constituem seu sentido.

Dentro desse contexto, faz-se importante referir que, em sua Teoria Polifônica da Enunciação, (DUCROT, 1987) contesta a unicidade do sujeito falante, isto é, o fato de cada enunciado possuir um, e somente um autor, e defende a tese de que, num mesmo enunciado, há presentes vários sujeitos com *status* linguísticos diferentes. Nessa direção, (DUCROT, 1990) afirma que o sujeito falante remete a funções muito diferentes, como a de *sujeito empírico*, a de *locutor* e a de *enunciador*.

A forma *standard* ampliada da ADL não se preocupa com a definição do ato da argumentação realizado pelo locutor, mas com os diferentes pontos de vista apresentados pelo enunciado. Em função disso, (DUCROT, 1990, p. 116) afirma que um ponto de vista é argumentativo mediante duas condições: a primeira, se esse ponto de vista tende a uma conclusão e a segunda, se essa conclusão convoca um princípio argumentativo, chamado de *topos*, que auxilia na operação de escolha entre os caminhos que vão de um argumento para uma conclusão. Além disso, o acréscimo das noções de polifonia e de *topos* permitem a existência de uma semântica desvincilhada das condições de verdade. Nos termos de (GRAEFF, 2001, p. 52, grifo do autor), “[...] Na ANL, versão *standard* ampliada, a descrição de uma frase indica, de uma parte, o aspecto polifônico, isto é, as grandes linhas do cenário que os enunciadores deverão pôr em cena [...]”. Logo, como afirma a referida autora, a semântica linguística se torna uma semântica argumentativa, fundamentalmente pragmática.

1.1.4 TEORIA DOS BLOCOS SEMÂNTICOS (TBS)

Na terceira fase de desenvolvimento da ADL, denominada Teoria dos Blocos Semânticos (TBS), desenvolvida a partir de 1992 por Marion Carel, com a colaboração de Oswald Ducrot, as noções de enunciado e de *topos* sofrem revisões, visto que se observou que o sentido é criado discursivamente, por meio de encadeamentos argumentativos.

Nesse estágio, pôde-se verificar que é o próprio sentido de um argumento o que chama uma determinada conclusão. Com isso, a TBS mantém a tese de que a argumentação está na língua, esclarecendo ainda melhor que, para a descrição semântica de um enunciado, não é fundamentalmente obrigatório recorrer a elementos extralinguísticos, pois, quando isso se faz necessário para compreender o discurso, a própria linguagem aponta o que se deve buscar fora dela. (CAREL, 1995) afirma, em vista disso, que a argumentação não se agrega ao sentido, mas constitui o sentido.

É importante destacar, ainda, que (DUCROT, 1999) reconheceu seu equívoco revelado em fases anteriores à TBS, quando ele e Anscombe acreditavam que, nas próprias palavras da língua, seria possível encontrar o sinal do caráter necessariamente retórico ou argumentativo do discurso. Segundo (DUCROT, 1999, p. 1), "Não somente as palavras não permitem a demonstração, como tampouco permitem essa forma degradada da demonstração que seria a argumentação [...]". Nesse sentido, segundo (CAREL; DUCROT, 2005, p. 13-14), para a TBS, o sentido de uma entidade linguística não está constituído por coisas, fatos, propriedades, crenças psicológicas, nem ideias. Está constituído por encadeamentos argumentativos, isto é, discursos que essa entidade linguística evoca.

Cumprir referir, aqui, que a fórmula que os linguistas constroem para o encadeamento argumentativo é X CONECTOR Y e, juntamente com isso, afirmam haver apenas dois tipos de encadeamentos: os *normativos*, marcados por palavras do tipo *donc* (portanto), abreviadas como DC, e os encadeamentos transgressivos, assinalados por palavras do tipo *pourtant* (mesmo assim), as quais são abreviadas como PT. Note-se, para exemplificar, que um encadeamento como *Pedro tem fumado demais, portanto deve estar doente*, é normativo, pois vê a regra segundo a qual *quem fuma adoece*. Já um encadeamento como *Pedro tem fumado demais, mesmo assim não deve estar doente* é transgressivo, pois, apesar de reconhecer a regra de acordo com a qual quem fuma adoece, contenta-se em desobedecê-la. Vale salientar, nesse sentido, que o encadeamento argumentativo cria uma interdependência semântica entre dois predicados unidos por DC ou por PT, a qual imprime aos enunciados relações discursivas de base semântica

profunda, isto é, o bloco semântico¹, de onde se origina o sentido do enunciado.

Por meio de um discurso como (N) *É perto, portanto Pedro pegou a bicicleta*. (C'est près donc Pierre a pris la bicyclette), (CAREL, 2005, p. 78) apresenta uma noção de argumentação que é puramente discursiva. Nota a autora que o locutor rejeitaria encadeamentos como (N1) *É perto, portanto Pedro utilizou um objeto de metal*. (C'est près donc Pierre a utilisé un objet en fer.) e (N2) *É perto, portanto Pedro montou num objeto azul*. (C'est près donc Pierre s'est assis sur un objet bleu.). Não significa que (N1) e (N2) sejam impossíveis, mas o locutor não se comprometeu em sustentá-los com a enunciação de (N). Com isso, a autora afirma ser somente constatação tudo o que, embora relativo à bicicleta, não é, entretanto, relativo à questão de percurso. Nota, ademais, que os dois segmentos de (N) são “dependentes” e reitera a ideia de que é somente ligados um ao outro que os dois segmentos de (N) fazem sentido.

A noção de argumentação apresentada por (CAREL, 2005) nada tem a ver com aquela de inferência, da concepção tradicional, visto que, nesta última, era necessário que houvesse uma passagem de um argumento para uma conclusão, em que o argumento deveria transmitir uma veracidade sobre a conclusão. Para a autora, não há nenhum progresso informativo num encadeamento argumentativo: por meio da interdependência semântica criada entre dois predicados, sob um ângulo normativo ou transgressivo, um único ponto de vista é desenvolvido.

Dentro do quadro teórico da TBS, (CAREL; DUCROT, 2005) também explicitam os conceitos de argumentação interna (AI) e de argumentação externa (AE), fundamentais para análises linguístico-discursivas como a que é feita neste trabalho e que visam a compreender os sentidos mais profundos do discurso. A título de esclarecimentos, destaque-se que a (AI) de uma entidade linguística *e* pode ser definida como um certo número de aspectos argumentativos aos quais pertencem os encadeamentos que parafraseiam a entidade. Por exemplo, a (AI) de *inteligente é difícil PT compreende* e a (AI) de *prudente é perigo DC precaução*.

Por outro lado, a (AE) de uma entidade linguística *e* está constituída pelos encadeamentos que vão a *e* ou que vêm de *e*, podendo tanto ser à direita como à esquerda. Encontram-se, formando parte da AE de *prudente*, por exemplo, os encadeamentos *Pedro é prudente, portanto não terá acidentes* (AE à direita) e *Tem medo, portanto é prudente* (AE à esquerda). Ademais, a AI tanto pode ser *estrutural* quanto *contextual*. Será estrutural quando, igualmente nos referidos exemplos, puder ser prevista pela própria língua; e estrutural, quando for o próprio discurso que a produzir. Conforme (CAREL; DUCROT, 2005, p. 77), no discurso de um anarquista que

1 Conforme (CAREL; DUCROT, 2005, p. 22-23), um bloco semântico possui quatro aspectos argumentativos: (1) A DC B, (2) Neg-A DC Neg-B, (3) A PT Neg-B e (4) Neg-A PT B, aos quais pertencem os encadeamentos argumentativos. Em cada encadeamento, cria-se uma interdependência semântica entre A e B; e os quatro aspectos restantes formam outro bloco, que é contrário ao primeiro.

diz, por exemplo, *Chamo “livre” a quem faz o que a sociedade proíbe*, a AI da palavra *livre*, nesse caso, é *Proibido DC faz*, que não é o sentido que *livre* tem na língua, mas o sentido que o anarquista lhe dá em seu discurso.

Dentro desse espírito, na próxima seção, apresentam-se os modos de conexão entre enunciados em textos, os quais, como nota (GRAEFF, 2012), tanto podem ser por similaridade – quando se expande, reitera ou exemplifica um ponto de vista – como por contiguidade – quando ocorre progressão temática no texto, por meio da relação entre AI e AE.

1.2 PROCESSOS DE CONEXÃO ENTRE ENUNCIADOS NO TEXTO

Compreender o modo como se conectam os enunciados no texto é tarefa essencial dentro do quadro teórico da semântica argumentativa. Em função disso, (GRAEFF, 2012) percebeu, em estudo feito a esse respeito, haver dois modos de conexão entre enunciados de um texto: por similaridade e por contiguidade. Nota a autora que a conexão por similaridade aparenta enunciados pela sua argumentação interna (AI) e que a conexão por contiguidade estabelece relação entre a AI e a argumentação externa (AE) de entidades linguísticas.

Antes de partir à diferenciação desses dois modos de conexão entre enunciados, é importante destacar que (CAREL, 2012) introduziu a noção de que uma parte do texto constitui um *motivo argumentativo*, se, ao mesmo tempo, ela exprime um aspecto argumentativo e evoca um encadeamento argumentativo. Para exemplificar, observe-se o fragmento do início do livro *Claude Gueux*, de Victor Hugo (apud GRAEFF, 2012, p. 198, grifo do autor):

Um inverno, o trabalho faltou. Nada de fogo nem de pão no sótão. O homem, a moça e a criança passaram frio e fome. O homem roubou. Eu não sei o que ele roubou, eu não sei onde ele roubou. O que eu sei, é que desse roubo resultaram três dias de pão e de fogo para a mulher e a criança, e cinco anos de prisão para o homem (tradução nossa)².

Notadamente, o principal encadeamento argumentativo que esse trecho permite evocar é *roubou pequena quantidade mesmo assim sofreu grande punição*, ao qual se pode associar o aspecto argumentativo PEQUENO DELITO PT GRANDE PUNIÇÃO, que pode ser a AI de *injustiça*. Em vista disso, tem-se, nesse trecho, um julgamento argumentativo completo ou um motivo argumentativo.

Ademais, conforme (CAREL, 2012), ao pensar como os enunciados se organizam em

2 (Un hiver, l'ouvrage manqua. Pas de feu ni de pain dans de galetas. L'homme, la fille et l'enfant eurent froid et faim. L'homme vola. Je ne sais ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que de ce vol il résultait trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme.)

motivos argumentativos, é possível identificar dois casos: o caso que resulta num só julgamento argumentativo e o caso que resulta em dois julgamentos argumentativos. Note-se que, no caso 1, por exemplo, *Ele tinha medo. Sentia seu sangue gelar.*, não se pode utilizar a expressão *por exemplo*. Observe-se: *Ele tinha medo. *Por exemplo, ele sentia seu sangue gelar.* Já no caso 2, como *Ele tinha todo tempo medo. Uma vez que alguém gritasse, ele se sobressaltava.*, notadamente é possível o emprego de *por exemplo*, como se verifica no trecho *Ele tinha todo tempo medo. Por exemplo, uma vez que alguém gritasse, ele se sobressaltava.*

Seguindo nessa direção, (GRAEFF, 2012, p. 201) afirma que, no caso 1, trata-se de conexão por contiguidade e que, no caso 2, trata-se de conexão por similaridade, defendendo a ideia de que a continuação do discurso se faz por contiguidade do sentido da AI de *medo* com a AE de *ter medo* (*ter medo DC sentir o sangue gelar*; ou ainda, *ter medo PT não sentir o sangue gelar*). Já no segundo caso, existem dois julgamentos argumentativos, podendo-se colocar, entre os enunciados, a expressão *por exemplo*. Percebe-se que os dois julgamentos argumentativos expressam um mesmo aspecto, que é a AI de *medo*; e, portanto, o encadeamento *assim que alguém gritasse, ele se sobressaltava* tem uma relação de similaridade com o enunciado *Ele tinha medo todo o tempo*.

Por fim, (GRAEFF, 2012, p. 205) observa que a conexão por contiguidade é produzida pelas relações entre AI e AE de uma unidade linguística e que a conexão por similaridade é produzida pelas relações entre enunciados que exprimem o mesmo aspecto argumentativo. Esses enunciados têm a mesma AI e, entre eles, pode-se colocar a expressão *por exemplo*.

2 ANÁLISE DO *CURPUS* DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O caminho teórico-metodológico sobre o qual discorrerá a análise do *corpus* desta pesquisa dar-se-á da seguinte forma: 1º) os textos serão divididos em trechos e, em seguida, reduzidos às suas unidades semânticas básicas, isto é, aos seus encadeamentos argumentativos em DC (= portanto) ou em PT (= mesmo assim) que os resumem; 2º) a cada um dos encadeamentos argumentativos serão associados aspectos argumentativos que correspondem à sua AI; 3º) verificar-se-á se a conexão entre os argumentos e as estratégias argumentativas (entre outras, exemplos, dados estatísticos, pesquisas, fatos comprováveis e alusões históricas) ocorre pelo processo de similaridade, isto é, se constituem julgamentos argumentativos que têm a mesma AI e 4º) examinar-se-á se a progressão temática do texto ocorre por meio do processo de contiguidade que relaciona AI e AE, constituindo um novo bloco semântico.

Na análise do *corpus* composto pelas cinquenta redações, será feito também um levantamento dos textos que, estando dentro da estrutura composicional do gênero dissertativo-

argumentativo, apresentaram coerência global, isto é, que foram desenvolvidos dentro de blocos semânticos relacionados a um mesmo conteúdo temático e apresentaram um bloco semântico principal em relação ao qual existe(m) outro(s) que é ou são subordinado(s). Realizar-se-á, pois, nessa fase da pesquisa, a interpretação dos resultados obtidos para verificação das hipóteses.

Na sequência deste trabalho, segue a análise de uma redação do Enem (2012), cujo tema era a *O movimento migratório para o Brasil no século XXI*, publicada no *Guia do Participante* (2013), por intermédio da qual se pode verificar como ocorrerá a análise do *corpus* da pesquisa nas etapas seguintes. Confira-se:

TRECHO 1: PARÁGRAFO INTRODUTÓRIO DA REDAÇÃO

Japoneses, italianos, portugueses, açorianos ou espanhóis. Durante o século XIX, muitos foram os povos que, em busca de trabalho e bem-estar, desembarcaram no Brasil e enriqueceram nossa cultura. Atualmente, em pleno século XXI, a imigração para o Brasil mantém-se crescente, desafiando não somente nossa sociedade como também nossa economia.

O primeiro encadeamento argumentativo que esse trecho permite evocar é [Japoneses, italianos, portugueses, açorianos ou espanhóis desembarcarem no Brasil, no século XIX, portanto enriquecerem a cultura brasileira] ao qual se pode associar o aspecto argumentativo [imigrar para o Brasil no século XIX DC enriquecer a cultura brasileira], que constitui uma AI contextual de *imigração positiva*.

A seguir, pode-se evocar o encadeamento [desembarcar no Brasil, no século XXI, portanto desafiar a sociedade e a economia brasileiras] ao qual é possível associar o aspecto [desembarcar no Brasil, no século XXI, DC desafio], que constitui uma AI contextual de *imigração desafiadora*. Note-se que esse parágrafo introdutório inteiro tem a função de explicitar a tese de que a imigração do século XIX foi uma imigração positiva para o Brasil e que a imigração do século XXI traz desafios à sociedade e à economia brasileiras.

TRECHO 2: PRIMEIRO PARÁGRAFO DE DESENVOLVIMENTO DA REDAÇÃO

Assim como os antigos imigrantes, os indivíduos que hoje se instalam em território brasileiro anseiam por melhores e mais dignas condições de vida. Muitos deles, devido à Crise Econômica originada em 2008, viram-se obrigados a se dirigir para outras nações, como o Brasil. Os espanhóis, por exemplo, por terem sido intensamente atingidos pela recessão, já somam uma quantidade expressiva na periferia de São Paulo. Diante disso, a fração da sociedade que reside em tal localidade vem enfrentando

muitas dificuldades em “dividir” seu espaço, que, inicialmente, não era adequado à sobrevivência, quem dirá após a chegada dos europeus. Segundo pesquisas realizadas pelo jornal “A Folha de São Paulo”, no primeiro semestre de 2012, brasileiros e espanhóis dos arredores de São Paulo vivem em constantes conflitos e a causa traduz-se, justamente, na irregularidade habitacional que ambos compartilham.

Pode-se perceber que esse parágrafo de desenvolvimento do texto foi introduzido, inicialmente, por uma *estratégia argumentativa* de *comparação* e o primeiro encadeamento argumentativo evocado é [instalar-se no século XXI, no Brasil, portanto ter melhores e mais dignas condições de vida], a cujo encadeamento pode-se associar o aspecto [imigrar para o Brasil no século XXI DC ter melhores condições de vida]. Notadamente, esse aspecto tem a função de reiterar a AI de *imigração positiva*. A seguir, o encadeamento evocado é [haver Crise Econômica em seu país portanto ver-se obrigado a se dirigir a outra nação, como Brasil], ao qual se pode associar o aspecto [perigo econômico no país DC imigrar], que constitui uma AI contextual de *prudente*, isto é, numa situação de perigo econômico, toma-se precaução por meio de fuga a outro país. Pode-se perceber que a interdependência semântica criada entre os dois predicados desse encadeamento possibilita construir, contextualmente, o conceito de *prudência*. Por conseguinte, por ser um sentido criado discursivamente, não é a estrutura linguística que o dispõe.

Posteriormente, há uma *estratégia argumentativa* de *exemplificação* explicitada por meio de uma AE à direita do encadeamento argumentativo anterior. Verifique-se que [Crise Econômica na Espanha portanto grande quantidade de espanhóis na periferia de São Paulo] funciona como um exemplo de imigração para o Brasil, motivada por “perigo econômico no país”, no caso, na Espanha. A esse encadeamento é possível associar o aspecto [Crise Econômica Espanhola DC problema para o Brasil], o qual também auxilia na defesa da tese que constitui a AI de *imigração desafiadora*.

Note-se que essa AI é reiterada também por outros encadeamentos que esse trecho permite evocar. Por exemplo, [fração da sociedade que reside na periferia de São Paulo portanto dificuldade em “dividir” seu espaço inadequado para sobrevivência com os europeus] a que se associa o aspecto [ser da periferia de São Paulo DC ter dificuldade em “dividir” espaço com europeus] – que reitera a AI de *imigração desafiadora* e que, isoladamente, acrescenta a ideia de *egoísmo*.

Para comprovar ainda melhor a tese do texto, o aluno que o escreveu também utilizou uma *estratégia argumentativa* de *citação de pesquisa*. Confira-se que [segundo “A Folha de São Paulo”, ser espanhol e viver nos arredores de SP portanto ter conflitos com os brasileiros] é um encadeamento que, ao ser associado ao aspecto [ser espanhol e viver na periferia de SP DC ter conflitos com brasileiros], constrói um sentido de *imigração desafiadora*, da mesma forma que

o encadeamento evocado anteriormente.

TRECHO 3: SEGUNDO PARÁGRAFO DE DESENVOLVIMENTO DA REDAÇÃO

Como se não bastasse, a economia brasileira também tem sofrido com a chegada dos migrantes. Existem, entre eles, tanto trabalhadores desqualificados como profissionais graduados. O problema reside na pouca oferta de emprego a eles destinada. Visto que não recebem oportunidades, passam a integrar setores informais da economia, sem direitos trabalhistas e com ausência de pagamento dos devidos impostos. O Estado, dessa forma, deixa de arrecadar capital e de aproveitar a mão-de-obra disponível, o que auxiliaria no andamento da economia nacional.

Note-se que esse trecho permite evocar o encadeamento argumentativo [chegada de migrantes portanto sofrimento da economia brasileira] ao qual se pode associar o aspecto [chegada de imigrantes DC sofrimento da economia brasileira], que também repete a AI de *imigração desafiadora*. Cumpre destacar, aqui, que todos esses encadeamentos que reiteram a AI explicitada na tese conectam-se a ela por similaridade.

A seguir, encontra-se um enunciado amparado na estrutura de *não só... mas também* reconhecida por (CAREL, 2005) como segmentos que contêm discursos complexos. Verifique-se que, em [existem *não só* trabalhadores desqualificados *mas também* profissionais graduados], a inversão não seria possível, como [*existem *não só* profissionais graduados *mas também* trabalhadores desqualificados]. Claramente, a própria língua vetaria a construção desse enunciado, visto que, à esquerda, encontra-se um discurso normativo, como [ser trabalhador desqualificado portanto não ser um problema] e, à direita, encontra-se o discurso transgressivo [ser trabalhador graduado mesmo assim ser um problema].

A estrutura acaba por ser explicitada na sequência, por meio do encadeamento [ser profissional graduado mesmo assim integrar setores informais da economia, pela pouca oferta destinada], cujo aspecto [ser profissional graduado PT integrar setor informal da economia] corresponde a uma AI contextual de *injustiça*.

Pode-se verificar, a seguir, haver progressão temática no texto, por meio do acréscimo a essa AI, de uma AE à direita, que se conecta por contiguidade. Isso pode ser expresso pelo encadeamento evocado [ocupar setores informais da economia portanto Estado deixar de arrecadar capital e de aproveitar mão de obra disponível], ao qual se associa o aspecto [ocupar setor informal da economia DC prejuízos ao Estado], que constitui uma AI contextual de *imigração negativa*.

TRECHO 4: PARÁGRAFO CONCLUSIVO DA REDAÇÃO

Assim, com a finalidade de preparar a sociedade e a economia brasileiras para a chegada dos novos imigrantes, medidas devem ser tomadas. O Estado deve oferecer incentivos às empresas que empregarem os recém-chegados; essas, por sua vez, devem prepará-los para o mercado brasileiro, oferecendo treinamentos adequados e cursos de Língua Portuguesa e, ainda, garantir seus direitos trabalhistas. É imprescindível que o governo procure habitações para os imigrantes e que nós, brasileiros, respeitemos os povos que, seja no passado ou no presente, somente têm a nos acrescentar.

O primeiro encadeamento que esse trecho permite evocar é [preparar a sociedade e a economia brasileiras para a chegada de novos imigrantes portanto tomar medidas] ao qual se pode associar o aspecto argumentativo [preparar o Brasil para receber imigrantes DC tomar medidas], que constitui uma AI contextual de *precaução*. A seguir, conecta-se a esse encadeamento, por meio de uma AE à direita, o encadeamento [tomar medidas portanto Estado oferecer incentivos às empresas que empregarem os recém-chegados], ao qual se associa o aspecto [tomar medidas DC incentivo às empresas empregadoras de imigrantes]. Ressalte-se que esse aspecto expressa uma solução para o problema abordado, havendo, nesse caso, relação entre AI e AE e, portanto, conexão entre os enunciados por contiguidade.

Na sequência, evocam-se outros encadeamentos que, como os anteriores, explicitam propostas de solução para o problema. Confirmam-se: [empresas oferecerem treinamentos aos recém-chegados portanto prepará-los para o mercado brasileiro]; [imigrar para o Brasil portanto governo procurar habitação para o imigrante]; [imigrar para o Brasil portanto brasileiro respeitar o imigrante] e [imigrante do passado ou do presente portanto somente ter a acrescentar ao brasileiro].

Vale destacar que todas as propostas de solução apontadas são exequíveis. No entanto, o fechamento do texto com a ideia de que a imigração do século XXI somente tem a acrescentar ao brasileiro, associada, por exemplo, à ideia de que o Estado deve garantir habitação dos estrangeiros no país, é possível dizer que se introduz uma nova tese no texto, que, inclusive, rejeita a ideia de *imigração negativa* revelada no seu desenvolvimento.

CONCLUSÃO

Como já comentado inicialmente, embora em fase inicial, esta pesquisa busca testar e propor uma proposta de avaliação da organização semântica de textos dissertativo-argumentativos, com base na Teoria dos Blocos Semânticos, capaz de qualificar a avaliação semântica de redações, principalmente de processos seletivos, em que a objetividade se faz extremamente necessária.

Por meio da análise aqui realizada, pôde-se verificar que essa redação avaliada com nota máxima no Enem (2012) realmente atende às qualidades esperadas de um texto dissertativo-argumentativo, visto que, segundo *A redação no Enem 2012: guia do participante* (INEP/MEC, 2013), a redação atenderá às exigências de elaboração desse gênero, se combinar, fundamentalmente, dois princípios de estruturação: *o primeiro*, que normatiza a apresentação de uma tese desenvolvida por meio de justificativas capazes de comprová-la e de uma conclusão que dê um fecho à discussão elaborada no texto; e *o segundo* princípio que determina a utilização de estratégias argumentativas – entre outras, exemplos, dados estatísticos, pesquisas, fatos comprováveis e alusões históricas – que exponham o problema discutido no texto e sejam capazes de detalhar os argumentos utilizados.

Confirmam-se, ademais, as hipóteses de que a tese explicita um bloco semântico que, ao longo do desenvolvimento da redação, é reiterado por meio de diferentes estratégias argumentativas e a de que a conexão entre os enunciados do parágrafo introdutório com os do desenvolvimento do texto se deu, nesse texto, pelo processo de similaridade – que, como nota (GRAEFF, 2012), é produzido pelas relações entre enunciados que exprimem o mesmo aspecto argumentativo. Verificou-se, em vista disso, a reiteração da AI de *imigração (do século XXI) desafiadora*, a qual, em partes do texto, é também considerada uma *imigração negativa* para o Brasil.

Por meio da conclusão da redação, em que o aluno apresenta propostas de intervenção social para o problema abordado, surge a AI de *imigração positiva*, para também fazer referência à imigração para o Brasil no século XXI. Reconhece-se, pois, o acréscimo de uma nova tese ao texto, isto é, de um novo bloco semântico responsável por progredi-lo tematicamente. Por conseguinte, confirmou-se que a conexão por contiguidade – que relaciona AI e AE – é a responsável por dar progressão temática ao texto.

REFERÊNCIAS

BARBISAN, Borges Leci. A construção da argumentação no texto. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. Porto Alegre, v. 37, nº 3, p. 135-147, setembro, 2002.

CAREL, Marion. Pourtant: argumentation by exception. **Journal of Pragmatics**, v.24, p. 167-188, 1995.

_____; DUCROT, Oswald. **La semántica argumentativa**: una introducción a la teoría de los bloques semánticos. Tradução: María Marta Negroni e Alfredo M. Lescano. Buenos Aires: Colihue, 2005.

_____. O que é argumentar? **Desenredo**, Passo Fundo, Ed. da Universidade de Passo Fundo,



v.1, nº2, p.77-84,jul/dez. 2005.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

_____. **Polifonía y argumentación**. Cali: Universidad del Valle, 1990.

GRAEFF, Telisa Furlanetto. **Resumo de textos**: em busca dos blocos semânticos e das unidades semânticas básicas. Passo Fundo: UPF, 2001.

_____. A conexão entre os enunciados no texto com base na semântica argumentativa. **Desenredo**, v. 8, n.2, p. 197-208, jul./dez, 2012.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA.ENEM, Exame Nacional do Ensino Médio. A redação no Enem 2013: guia do participante. Brasília-DF, 2013.

O TEATRO E SUA COLABORAÇÃO PARA A LITERATURA RIO-GRANDINA NO SÉCULO XIX.

LEANDRO KERR GIMENEZ
FURG

O presente trabalho visa apresentar a colaboração do teatro para a origem e a consolidação de manifestações literárias na cidade gaúcha de Rio Grande, no século XIX – sendo esta a pesquisa que originará minha dissertação que está sendo desenvolvida dentro do Programa de pós-graduação em letras, mestrado em História da literatura, da Universidade Federal do Rio Grande. Assim sendo, pretendo verificar qual foi a importância do Teatro Sete de Setembro, inaugurado em 7 de setembro de 1832, para a formação da literatura local e sul-rio-grandense, percebendo se textos poéticos e dramáticos produzidos a partir de seu surgimento influenciaram autores contemporâneos e as gerações seguintes, contribuindo na solidificação cultural da cidade.

Desse modo, pretendo traçar – a partir de periódicos e outras fontes primárias do século XIX – uma linha temporal que compreenda o período da implantação das casas de espetáculos dramáticos no extremo sul brasileiro ao longo do século XIX, visto que, ao olhar para a formação da literatura em Rio Grande, percebe-se uma cadeia linear, sendo influenciada pelos textos representados no teatro local e pelos livros importados, assim como influenciando os autores locais – de textos teatrais ou não – que viriam nas décadas seguintes. O referencial teórico é realizado a partir do conceito de sistema literário de Itamar Even-Zohar, em *El Sistema Literario*, e de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*.

Até o momento, já foram examinados detalhadamente os periódicos *O Noticiador*, abrangendo a década de 1830, e *O Rio-Grandense*, correspondendo à década de 1850. Também foram lidos, atualizados e digitados os livros *Os jesuítas ou o bastardo d'el Rey*, de José Manoel Rego Viana, e *O castelo de Oppenheim ou o tribunal secreto*, de Manoel José da Silva Bastos, ambos da década de 1840, sendo estes as primeiras obras impressas na cidade de Rio Grande; assim, a metodologia constituirá inicialmente na coleta de dados em fontes ainda não pesquisadas sobre essas décadas e as posteriores, ainda não pesquisadas.

A segunda etapa será a reorganização do contexto sociocultural da época de forma articulada às teorias, como a noção de “elite intelectual” e “identidade imaginada”, proposta por José Murilo de Carvalho. Na sequência, será realizada a transcrição das obras encontradas e a coleta de dados biográficos de seus autores.

Almeja-se ainda a comparação entre as produções literárias de autores rio-grandinos com os de outras localidades, a fim de discutir o sistema literário no qual estão inseridos tais textos, discutindo-os sob o conceito de polissistema, de Itamar Even-Zohar, e trançando um paralelo à proposta de Antonio Candido.

Na segunda metade do século XVIII, as representações teatrais adquiriram regularidade e foram, mais tarde, impulsionadas pela vinda de Dom João VI e a família real em 1808. Dom João mandou construir, no Rio de Janeiro, o Teatro São João, que trocava de trocava de nome sucessivamente, até, finalmente, Teatro João Caetano, homenagem ao primeiro grande ator dramático do teatro brasileiro.

No extremo sul brasileiro, na cidade gaúcha de Rio Grande, o primeiro relato sobre a existência de uma construção propriamente voltada à atividade teatral, segundo Lothar Hessel (1999), é do comerciante inglês John Luccock, em 1809. Em suas anotações, tem-se o relato do encontro de ruínas de um teatro de madeira, sendo este localizado próximo à residência do governador, na hoje Rua General Bacelar esquina Pinto Lima. Tal teatro, possivelmente, datava do final do século XVIII e apresentava as mesmas características das Casas da Comédia ou Casas da Ópera existentes em importantes cidades de várias regiões do país.

Outra observação importante destacada por Hessel (1999) para a constatação da existência de práticas teatrais na cidade de Rio Grande no início do século XIX é feita por Antenor Monteiro ao descrever, em seu artigo publicado no jornal *Rio Grande*, em 19 de agosto de 1946, que, em um ofício da Comandância Militar, ao narrar as festas ocasionadas pelo aniversário do Imperador em 1829, encontra-se que “em Teatro particular se pôs em cena, à noite, uma peça”, sendo essa representada por oficiais do batalhão local e alguns particulares. Monteiro aponta ainda que no ano seguinte, 1830, a Câmara Municipal recebeu uma representação em que se solicitava multa para o suplente de vereador Manuel Pereira Bastos “por não ser verdadeira a alegação de moléstia para não assistir às sessões, pois foi visto no dia 12 [de outubro] na Casa da Ópera, enquanto ela [a peça] durou”. No entanto, as atividades cênicas em Rio Grande ganharam impulso a partir de 1832, com o Teatro Sete de Setembro.

No jornal *O Noticiador*, a primeira menção ao teatro em rio-grandino consta no anúncio:

O Presidente da Sociedade do Teatro desta Vila convoca a todos os Srs. Sócios para se reunirem na Casa da Câmara Municipal, Domingo 16 do corrente, às 10 horas da manhã a fim de se tratarem vários objetos tendentes ao mesmo Teatro. (*O Noticiador*, 13 abr. 1832, p. 4).

Essa convocação serviu para tratar diversos assuntos relativos ao teatro local e, dentre eles, provavelmente, questões referentes à inauguração do mesmo que ocorreria em, aproximadamente, cinco meses.

Entretanto, antes mesmo da inauguração do Teatro Sete de Setembro, encontra-se n’*O Noticiador* referências à atividade teatral em outros pontos do Rio Grande do Sul. No exemplar de 24 de abril de 1832, verifica-se a descrição de um conflito de um grupo de sete ou nove pessoas com as autoridades locais ocorrido na cidade de Porto Alegre. Contudo, o relevante para este trabalho é a passagem que situa tais autoridades no momento do acontecido: “Consta-nos que na Capital desta Província, na noite de 7 de abril, na ocasião em que os Excelentíssimos Senhores, Presidente, Governador das Armas, e demais autoridades se achavam no Teatro particular” (*O Noticiador*, 24 abr. 1832, p. 1).

Uma outra passagem a ser ressaltada consta n’*O Noticiador*, de 4 de maio de 1832, em que por ocasião das comemorações do dia 7 de abril tem-se na cidade de São Francisco de Paula, atual Pelotas, a representação de duas peças no prédio que daria origem ao Theatro Sete de Abril, fundado no ano de 1833:

À noite no Teatrinho Sete de Abril depois de cantado o Hino Nacional e recitado o Elogio, publicado na sua folha número 50, teve lugar a representação do drama intitulado ‘Patriotismo e gratidão’ sendo os intervalos preenchidos com várias obras poéticas que muito concorreram para abrilhantar a magnificência daquele ato: terminou-se o divertimento teatral com o jocoso entremez do ‘Irmão sagaz’ (*O Noticiador*, 4 maio 1832, p. 3)

Como pode ser visto na citação anterior, a cidade de Pelotas já contava com espetáculos teatrais encenados no prédio conhecido como Teatrinho Sete de Abril, uma alusão ao prédio do Theatro Sete de Abril que estava sendo construído, sendo inaugurado no dia 2 de dezembro de 1834. Segundo Lothar Hessel (1999), as primeiras sociedades dramáticas, que tinham por tarefa administrar os teatros, formaram-se em Porto Alegre, sendo a primeira fundada em 1832 e conhecida como “Sociedade do Teatrinho” – idealizadora do projeto para implantação do Theatro São Pedro, em 1833, que seria inaugurado em 27 de junho de 1858. Entretanto, viu-se no anúncio publicado anteriormente que Rio Grande já possuía uma sociedade teatral em abril de 1832 e com um teatro em construção prestes a ser inaugurado, ou seja, possivelmente tal associação tenha surgido no ano anterior (ou anos anteriores) – tomando o posto da cidade de Porto Alegre como pioneira nesse quesito.

Em agosto de 1832, quando se aproximam as comemorações referentes à independência do Brasil, surge a primeira manifestação em relação à inauguração do teatro de Rio Grande, que receberá o nome de Teatro Sete de Setembro:

Consta-nos também, que na noite desse dia se põe em cena pela primeira vez, no novo Teatro Sete de setembro, uma famosa peça séria, com a sua farsa no fim, e que há outros entretenimentos, que a Sociedade do mesmo Teatro tem designado, para

patentear o seu regozijo, e patriotismo. (*O Noticiador*, 27 ago. 1832, p. 1)

No dia 10 de setembro de 1832, tem-se a relação de festejos pelo patriótico dia que relembra a independência nacional, o dia 7 de setembro. Como consta publicado no jornal *O Noticiador*, neste dia, alguns jovens reuniram-se e saíram pelas ruas da cidade de Rio Grande, erguendo em frente ao novo teatro local a bandeira do Brasil. Enfim, inaugurou-se o novo teatro da cidade de Rio Grande, onde, primeiramente, Carlos Antonio da Silva Soares recitou um elogio e, na sequência, se representou a comédia *O bom amigo*, do português Antônio Xavier de Azevedo (1784 - 1814). Após a representação teatral, seguiram-se as festividades com a execução do Hino Nacional.

Em relação à estrutura do Teatro Sete de Setembro, tem-se o seguinte relato: “O novo Teatro formava uma perspectiva encantadora e elegante. Três ordens de camarotes, uniformemente ornados eram ocupados pelo amável e belo sexo e a plateia por conspícuos e respeitáveis cidadãos.” (*O Noticiador*, 10 set. 1832, p. 1). Já sobre a execução da peça de Antônio Xavier, os críticos locais destacam a pureza da linguagem, os gestos apropriados e o quanto bem foram representados das personagens; além da música harmoniosa que se fazia ouvir nos intervalos dos atos. Ao final do espetáculo e das manifestações patrióticas, o público ainda pode assistir uma farsa intitulada *O Casamento por gazeta*, na qual se destaca que “em tudo isto fez sentir a Companhia com bastante espirito e jocosidade, o engraçado do enredo e a boa execução dos atores.” (*O Noticiador*, 10 set. 1832, p. 1). Assim, deu-se a estreia do Teatro Sete de Setembro. Ainda nessa edição do periódico, ressalta-se a importância da Sociedade Teatral rio-grandina e o quanto esse prédio poderá contribuir – assim como o fez – para a cultura local:

“Nós não podemos deixar de manifestar o nosso prazer por vermos nesta vila um teatro ereto por uma sociedade composta de cidadãos que se não poupou a trabalhos e a despesas para a sua conclusão; o qual serviria de escola para se aprenderem os bons costumes, aumentar a civilização e para se festejar os Dias Nacionais, e as nossas belas instituições livres.” (*O Noticiador*, 10 set. 1832, p. 1-2).

Vê-se, portanto, o quanto o teatro viria a colaborar para a afirmação da cidade de Rio Grande como polo cultural, visto que, ao mesmo tempo que entretinha, colaborava para a construção da cidadania, pois, nas palavras de José Murilo de Carvalho (2002), “as pessoas se tornavam cidadãs à medida que passavam a se sentir parte de uma nação e de um Estado.” Assim sendo, os membros da Sociedade teatral honraram seu papel de cidadão, pois não pouparam esforços para proporcionar ao público rio-grandino um prédio em que poderiam festejar os dias patrióticos, o que chamavam de aumentar a civilidade.

Entretanto, é necessário ressaltar que essa exaltação aos cidadãos compreende a ideia de construção de uma “identidade imaginada”, ainda nos termos de José Murilo de Carvalho (1998), visto que cada indivíduo busca construir, em sua mente, uma imagem da comunidade em que está inserido, ou seja, ainda que os limites de uma nação não existam concretamente, seus indivíduos são capazes de criar e imaginar tais fronteiras. Sabe-se, por exemplo, que os escravos eram proibidos de frequentar o teatro e, portanto, constata-se que as descrições realizadas n’*O Noticiador* não representava de fato todos os cidadãos rio-grandinos, mas, sim, uma elite intelectual.

José Murilo de Carvalho (1981) desenvolve a revelação do perfil das elites intelectuais brasileiras do período imperial e os fatores que contribuíram para a construção do Estado imperial no século XIX. Segundo o autor, as elites são grupos distintos de grandes massas e até mesmo de outros grupos elitistas. Assim, a “elite intelectual”, para Carvalho, não seria aquela formada por grandes homens, mas que tem certa homogeneidade, tanto ideológico como em relação a sua formação, seja acadêmica ou política, e que empreendiam alguma dominação política. Esses exerciam a socialização desse grupo de pessoas e assim fortificavam a questão da homogeneidade que contribuiu com o processo de formação do Estado. É, nesse sentido, que se deve entender a referência aos cidadãos rio-grandinos.

A partir dos dados expostos, constata-se, portanto, a importância de traçar uma linha temporal que compreenda desde a implantação do Teatro Sete de Setembro ao longo do século XIX, visto que, ao olhar para a formação da literatura em Rio Grande, percebe-se uma cadeia linear, sendo influenciada pelos textos representados no teatro local e pelos livros importados, assim como influenciando os autores locais – de textos teatrais ou não – que viriam nas décadas seguinte, o que sugere a formação de um sistema literário, com base nas ideias propostas por Itamar Even-Zohar (2007), em *El sistema literário*.

Segundo Antonio Candido (2009), em *Formação da literatura brasileira*, o sistema literário é formado a partir do processo “autor – obra – leitor”, o que provoca a condição mínima para a existência de um fenômeno literário. Dessa maneira, o autor estabelece uma distinção entre manifestações literárias e sistema literário, em que as primeiras tratam-se de obras que, ainda que possuam sua importância, não fazem parte da tradição literária nacional, isto é, não influenciam os produtores posteriores a elas.

Nesse sentido, estudiosos do campo da Teoria da História da Literatura e da historiografia literária sul-rio-grandense, como, por exemplo, Guilhermino César (1971) e Regina Zilberman (1992), consideram que com surgimento da Sociedade do Partenon Literário, em 1868, se estabelece um marco divisório na literatura gaúcha, compreendendo, segundo tais teóricos, a distinção entre “manifestações literárias” e uma “literatura” mais consistente, enquanto sistema literário, como pode ser verificado a partir da declaração “Até aqui, antes do aparecimento do

‘Partenon’, fora desordenada a atividade literária” (CESAR, 1971, p. 173).

Por outro lado, Itamar Even-Zohar (2007) apresenta uma série de fatores que envolvem a construção e funcionamento do sistema literário, buscando redefinir seu conceito e propondo ampliar seu campo de ação e de interação. Deste modo, desenvolve o que chama de “teoria dos polissistemas”, oferecendo elementos que implicam em um polissistema literário, sendo eles: instituição, repertório, produtor, consumidor, mercado e produto. Assim sendo, não haveria um fator de maior ou menor importância no sistema literário, pois para que tenha funcionalidade todos os fatores apresentados têm sua importância e interdependência, sem qualquer um deles este sistema não funciona.

Logo, Even-Zohar entende por sistema literário “la red de relaciones hipótetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas “literarias”, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red.” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 29). De modo semelhante, Antonio Candido afirma que “sem desconhecer grupos ou linhas temáticas anteriores, nem influências [...] surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura.” (CANDIDO, 2009, p. 24-25).

Visto que ambos os teóricos registram que a literatura não existe somente a partir de textos, mas a partir da inserção destes num contexto social e fazendo parte de um conjunto de atividades literárias, o teatro rio-grandino, como instituição, agrega fatores que implicam na manutenção da literatura como atividade sociocultural, colaborando para a formação desse sistema literário.

A partir de informações obtidas em exemplares do jornal *O Noticiador*, digitalizados e disponibilizados em CD-ROM, organizado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, pude verificar como, a partir da inauguração do Teatro Sete de Setembro, a literatura rio-grandina acompanha seu desenvolvimento. Durante a década de 1830, a maior parte das peças representadas ainda eram de autoria de teatrólogos portugueses, como, por exemplo, os dramas *O Bom Amigo*, *O Preto vingativo* ou *O Escravo punido*, ambas de Antônio Xavier de Azevedo; *O corcunda por amor*, de Almeida Garrett; e *O ministro constitucional*, de João Pedro Norberto Fernandes. No entanto, como os eventos teatrais contribuíam para a divulgação de obras líricas nos intervalos das apresentações, encontrou-se n’*O Noticiador* poemas de autores

rio-grandinos, como Carlos Antonio da Silva Soares¹ e Francisco Xavier Ferreira².

Dentre os poemas analisados até o momento, nota-se que o Arcadismo foi a escola literária que influenciou na produção dessa poesia da década de 1830, no entanto a irregularidade nas sílabas poéticas e o sentimento nacionalista presente nos textos demonstra uma influência da escola romântica – situando esse poema no momento de transição da escola árcade para a romântica, mostrando que a cidade de Rio Grande seguia o mesmo movimento literário nacional.

Nesse sentido, é válido destacar que Rio Grande, sendo uma das mais antigas localidades da Província do Rio Grande do Sul, apresentava, nesse momento, um desenvolvimento econômico e cultural que chamava a atenção. No jornal *O Noticiador* do dia 8 de outubro de 1832, é possível constatar tal afirmação, sobre Rio Grande diz-se:

Nela se tem edificado muito boas casas de sobrado, e outras se estão construindo com elegância e grandeza: além disso tem uma regular Aula Nacional de ensino mútuo, em um edifício próprio: tem uma escola particular de Meninas; uma aula particular de gramática latina e de francês; uma livraria escolhida de três mil e tantos volumes, também particular mas que o seu proprietário a tem tornado pública; uma casa de sobrado, de propriedade Nacional, grande e com muitos cômodos para receberem e guardarem o gêneros de comércio; uma casa própria da Câmara Municipal, com sua competente Roda para Expostos; um elegante Teatro, ereto à expensas de uma Sociedade particular de cidadãos; um Hospital de Caridade, mantido presentemente por subscrição de outra, em que concorrem respeitáveis Sras.; duas tipografias, três jornais, sendo um inteiramente comercial (*O Noticiador*, 8 out. 1822, p. 1)

Segundo Jorge de Souza Araújo (1999), “Rio Grande parece ter sido de fato uma cidade onde se lia muito, sobretudo no século passado³. Pela documentação disponível, é seguramente a que mais se distingue no número e na variedade dos livros” (p. 288). Dentre os inventários pesquisados por Araújo, encontrou-se livros de quase todas as especialidades como medicina, direito, religião, letras, história, crítica teatral, entre outros. Assim sendo, é possível entender

1 Sua única referência biográfica encontrada até o momento consta no livreto intitulado “Relação dos festejos, que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do Sul, em demonstração de seu júbilo pelo restabelecimento da paz, e da liberdade, na sua pátria”, de 1834, de autoria de Francisco Xavier Ferreira e transcrito por Ana Cristina Pinto Matias. Na segunda página desta obra, pode-se constatar que Carlos Antonio da Silva Soares era oficial da Guarda Nacional e promotor público, conforme a seguir: “os Srs. Antonio Jose Affonso Guimarães, e Manoel Gomes da Silva, vereadores da Câmara Municipal, Porfírio Ferreira Nunes, comandante da Guarda Nacional e Carlos Antonio da Silva Soares, oficial da mesma guarda, e promotor público.” (MATIAS, 2009)

2 Francisco Xavier Ferreira (1771-1838) foi farmacêutico, jornalista, poeta e político. Em sua tipografia foi impresso “Hino que se cantou na noite do dia 24 do corrente, pela feliz notícia da Gloriosa Elevação do Sr. Dom Pedro II ao Trono do Brasil”, sendo este o primeiro texto publicado na cidade de Rio Grande-RS. Nessa mesma tipografia, imprimiu o jornal “O Noticiador”, o primeiro jornal rio-grandino.

3 O autor refere-se ao século XIX.

como que a literatura rio-grandina estava em comunhão com a brasileira, visto que havia a circulação de livros e jornais diversos, devido às livrarias e tipografias presentes na cidade, além da preocupação com a educação de seus cidadãos por meio de locais de ensino e um teatro capaz de contribuir para o entretenimento e civilidade.

A importância do teatro pode igualmente ser verificada pela publicação das peças teatrais apresentadas, na década de 1840, na cidade de Rio Grande por José Manoel Rego Viana (1809-1846), autor da peça *Os jesuítas ou o bastardo d'el Rey*, e Manoel José da Silva Bastos (1823-1861), com a peça *O castelo de Oppenheim ou o tribunal secreto*, dramas que se tornaram os primeiros livros publicados na imprensa local. De mesmo modo, a contribuição para o incentivo da produção literária local pode ser medida pelos poemas publicados no jornal *O Rio-Grandense*, em decorrência da vinda do ator João Caetano dos Santos a Rio Grande, em 1854.

Dentre as peças encenadas pela companhia teatral do ator João Caetano, grande parte são de autoria de teatrólogos europeus do século XIX, como, por exemplo, a do dramaturgo francês Anicet Bourgeois (1806-1870), intitulada *A Dama de Saint Tropez*; o drama *Dom Cesar de Bazan*, dos franceses Adolphe d'Ennery (1811-1899) e Philippe-François Dumanoir (1806-1865); *A gargalhada*, de composição do francês Jacques Arago; *Otelo ou O Mouro de Veneza*, de William Shakespeare (1564-1616), numa tradução de Gonçalves de Magalhães (1811-1882); e *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, também de Gonçalves de Magalhães, sendo esta a primeira tragédia escrita por um brasileiro, em 1838, e com abordagem nacional.

Estas representações e o próprio ator João Caetano serviram para fomentar a produção literária da cidade. Assim, foi realizada a coleta no *Jornal O Rio-grandense* de poemas originados a partir desses espetáculos, o que proporcionou o conhecimento de poetas locais, como Augusto Candido, Teodolindo Antônio da Rosa, Antonio José Caetano da Silva e, o já conhecido como dramaturgo, Manoel José da Silva Bastos.

Através dos relatos e das análises dos poemas⁴, pode-se observar melhor não só a produção literária presente nas cidades de Rio Grande, no século XIX, mas também resgatar o histórico do ambiente nessa província. Além disso, nota-se que os poemas do extremo sul brasileiro estavam seguindo o mesmo movimento que os da corte, pois as características formais e temáticas são semelhantes.

Ao averiguar a colaboração do Teatro Sete de Setembro na manutenção da literatura como atividade sociocultural, na cidade gaúcha de Rio Grande, no século XIX, poderei verificar qual sua importância para a formação da literatura local e sul-rio-grandense e, dessa forma, se

4 Alguns poemas e suas respectivas análises podem ser encontrados no artigo, de minha autoria, "*A vinda do maior ator do Império ao extremo sul brasileiro*", disponível em: http://www.mafua.ufsc.br/numero15/ensaios/a_vinda_do_maior_ator_do_imperio_ao_extremo_sul_brasileiro.html

abrirá a possibilidade de repensar sobre a literatura inicialmente produzida no Rio Grande do Sul, nas décadas anteriores ao Partenon Literário.

A importância deste trabalho justifica-se ao trazer à luz diferentes aspectos que contribuíram para a origem e a consolidação da literatura através da influência teatral na cidade de Rio Grande no século XIX. Além disso, a pesquisa colabora com o resgate de autores pouco conhecidos da literatura sul-rio-grandense e que tiveram um papel importante na formação intelectual e literária no extremo sul do Brasil, ampliando dessa forma o conhecimento do contexto histórico do Rio Grande do Sul nesse período e viabilizando o entendimento desse sistema literário.

Portanto, através do resgate de textos e autores que atuaram em um período anterior ao que as histórias da literatura tradicionais consideram como a consolidação do sistema literário do Rio Grande do Sul, poderá se discutir se os textos líricos e dramáticos produzidos em Rio Grande no século XIX tratam-se apenas manifestações literárias ou configuram-se como literatura, e, ainda, buscar definir em qual escola literária pode-se inserir tais produções, originadas a partir da implantação do Teatro Sete de Setembro na cidade de Rio Grande.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Perfil do leitor colonial**. Ilhéus: Editus, 1999.

BRAGA, Teófilo. **História do teatro português**: Garrett e os dramas românticos, século XIX. Porto: Imprensa portuguesa, 1871.

BITTENCOURT, Ézio da Rocha. **Da rua ao teatro; os prazeres de uma cidade**: sociabilidades e cultura no Brasil Meridional. 2ª ed. Rio Grande: Ed. da Furg, 2007.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Ouro Azul, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Brasília: Ed. da Unb, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. O imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**. O longo caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.

EVEN-ZOHAR, Itamar. El Sistema Literário. Polissistemas del cultura. Tel-aviv: s/ed, 2007. Tradução de Ricardo Bermudez Otero. Disponível em www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em 31 jan. 2014.

GIMENEZ, Leandro Kerr. A vinda do maior ator do Império ao extremo sul brasileiro. **Mafuá**, Florianópolis, ano 9, n. 15, março 2011. Disponível em: http://www.mafua.ufsc.br/numero15/ensaios/a_vinda_do_maior_ator_do_imperio_ao_extremo_sul_brasileiro.html. Acesso em 31 jan. 2014.

GIMENEZ, Leandro Kerr. O teatro no extremo sul gaúcho e a vinda do maior ator do império. ALVES, Francisco das Neves et alii (org). **Anais do XIII Ciclo de Conferências Históricas**. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2010. p. 695-706. CD-ROM.

HESSEL, Lothar; Georges Raeders. **O teatro no Brasil sob dom Pedro II**. 2 v. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1979-1986.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

MATIAS, Ana Cristina Pinto. Francisco Xavier Ferreira e o início da imprensa no extremo sul. **Mafuá**, Florianópolis, ano 7, n. 12, setembro 2009. Disponível em www.mafua.ufsc.br/numero12/ensaios/cristina.htm. Acesso em 5 ago. 2013.

NEVES, Gervásio Rodrigo (Org.). **Coleção Recuperação e Memória da Imprensa no Rio Grande do Sul**. Volume 1 – CD ROM O Noticiador. Porto Alegre: I.H.G.R.G.S., 2008.

RIO-GRANDENSE. Rio Grande, 2º semestre 1854.

VAZ, Artur Emilio Alarcon et alii. Imprensa, teatro, romance e folhetins: A formação da literatura no extremo sul brasileiro (1831-1869). **Caderno de textos do XII Encontro Regional dos Estudantes de Letras – SE**. Campinas: UNICAMP, 2010. Disponível em erelsudeste2010.webnode.com/publica%C3%A7%C3%B5es. Acesso em 5 ago. 2013.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

FICÇÕES DA VIAGEM: UMA LEITURA DE CARLOTA CAULFIELDT, JUANA ROSA PITA E MARÍA ELENA BLANCO

LIGIA DALCHIAVON
FURG

As representações da viagem na literatura latino-americana do século XX é a temática central deste projeto doutoral, cujo centro temático e compositivo organiza-se em torno da construção da viagem transcultural dentro da narrativa ficcional e dentro da poesia cubana da diáspora de autoria feminina. O projeto centraliza seu olhar em problemáticas de poética narrativa e de historiografia literária, articulando uma caracterização teórica da viagem com uma visão em diacronia de seu desenvolvimento no processo da literatura latino-americana na modernidade.

Nessa perspectiva, interessam-me textos ficcionais que possuem a viagem como eixo compositivo e temático privilegiado, a fim de analisar a sua figuração em nossas literaturas e a sua fixação em nosso imaginário simbólico como lugar de representação identitária, de diáspora, de transculturação e de multiculturalismo. Neste sentido, esta proposta de investigação focaliza sua atenção na análise da obra poética de diáspora das poetisas cubanas Carlota Caulfieldt, Juana Rosa Pita e María Elena Blanco, as quais se constituem de textos ficcionais de grande relevância para a composição do sistema literário latino-americano referente a produção literária diaspórica e que apresentam os motivos da viagem e da memória do sujeito ficcional diaspórico como temática recorrente.

Em circunstâncias de substanciais transformações literárias e sociais, surge uma frutífera produção poética que apresenta o ser viajante, deslocado de sua origem, como produtor literário que vive a viagem dentro e fora do mundo da ficção. Neste contexto, apresenta-se o singular corpus da poesia feminina da diáspora cubana¹. Sobre esta produção literária, Barquet disserta que ao ser

¹ Referente à literatura de diáspora cubana, apoio-me nos estudos de Jesús J. Barquet, Ambrosio Fornet e Rafael Rojas.

iniciada em 1959 y conocida con nombres diversos y polémicos como *exilio*, *emigración* o *destierro posrevolucionario*, dicha diáspora, aún vigente, cuenta con un vasto corpus poético que no permite ser concebido como una entidad cerrada, uniforme y unifocal, puesto que se trata de un corpus dinámico y multiforme en temas y estilos, con múltiples focos de producción dispersos por el mundo (los Estados Unidos, España, México, Francia, Venezuela, Chile, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Suiza, Sudáfrica, Inglaterra Suecia), corpus que desde los años setenta vive en constante renovación y enriquecimiento producto de las sucesivas emigraciones de poetas ya formado en la Isla y de los también sucesivos brotes de autores “autóctonos”, es decir, los formados literariamente fuera del país o que publican sus primeros libros ya en el destierro (BARQUET, 2002, p. 20).

Esta produção diaspórica, pode ser distribuída em três grandes grupos, de acordo com o pensamento de Alonso (2005). O primeiro deles faz referência aos que deixaram Cuba durante os primeiros anos da Revolução. O segundo grupo está relacionado ao êxodo de El Mariel, em 1980. E o terceiro é representado pelas migrações iniciadas na década de oitenta estendendo-se a atualidade. Odette Alonso observa, ao se deter na produção poética feminina, que devido a um salto temporal interessante é possível a identificação apenas de dois grandes grupos. O primeiro abrangendo o período antes da Revolução a as décadas de sessenta e setenta; e o segundo grupo identificado, abarca desde os últimos anos dos anos oitenta até atualidade.²

Seguindo este pensamento de ordenação temporal da produção literária em estudo, ao referir-me ao discurso da diáspora “vale recordar que si la cultura moderna consagra el protagonismo del individuo, es con el discurso de la alta modernidade que estamos en el tejido imagético de la persona, asociándose la identidad al desempeño de roles ficcionales sucesivos o simultáneos” (BOLAÑOS, 2008, p.16). Este sujeito que se apresenta em condição migrante, de diáspora, e que se busca pela palavra e pelo verso. E, nesse contexto, a significação da diáspora está intimamente relacionada aos novos conceitos geopolíticos, ao passo que

hoje assistimos a uma explosão do conceito, que responde a uma diversificada existência e produção diaspórica, também a sua consciência reflexiva. Em consequência, intensifica-se a análise das práticas culturais dos generalizados movimentos migratórios desta época, abre-se o conceito a entendimentos matizados, complexos, até con-

2 São integrantes do primeiro grupo as poetisas: Pura del Prado, Ana Rosa Núñez, Amelia del Castillo, Juana Rosa Pita, Mercedes Cortázar, Rita Geada, Gladys Zaldívar, Mireya Robles, Marta Padilla, Nivaria Tejera, Uva de Aragón, Lourdes Gil, Maya Islas, Alina Galliano, Irradia Iturralde, Isel Rivero, María Elena Blanco, Magali Alabau, Lilliam Moro, Laura Ymayo Tartakoff, Carlota Caulfield y Belkis Cuza Malé, entre otras. Já as poetisas integrantes do segundo grupo são: Minerva Salado, Chely Lima, Daína Chaviano, Cira Andrés, María Elena Cruz Varela, Elena Tamargo, Damaris Calderón, María Elena Hernández Caballero, Sonia Díaz Corrales, Odette Alonso, Zoe Valdés, Aimée González Bolaños, Lucía Ballester, Rita Martín, Alessandra Molina y Lídice Alemán, entre otras (ALONSO, 2005).

traditórios, tornando-se diáspora grande tema em debate da cultura contemporânea (BOLAÑOS, 2010, p.167-8).

A diáspora surge como grande tema de debate e ocupa a atenção de alguns teóricos contemporâneos³; observa Karen Caplan (1996). Caplan ao estudar os clássicos teóricos da diáspora, como Edward Said e James Clifford, identifica uma diversidade de concepção nas noções de viagem e de deslocamento como modalidade discursiva metafórica. Destaca o ponto de vista de Edward Said por ir além da visão modernista centrada na dicotomia exílio e regresso⁴, ao identificar o intelectual migrante como um figura integrante do mundo transnacional. Ao passo que observa a postura de James Clifford ao interessar-se pela “dimensão diaspórica” ao refletir sobre a capacidade em se criar vínculos entre os atores do processo diaspórico de origem comum, em distintos lugares.

Com Clifford,

o conceito de diáspora se enriquece na diferenciação não-excludente com outras formas de deslocamento (exílio, expatriação, migração), referido a histórias de habilidade e realocização, à criação de identidade na dispersão e a partir de escombros da história. Em J. Clifford, a teoria, mais do que ter um lugar, mostra itinerários. Assim, apresenta a diáspora como um termo desestabilizador que fala de roteiros e raízes, cambiante nas condições de mundo globalizado (BOLAÑOS, 2010, p. 169).

De acordo com Avtar Brah (1998) a diáspora relaciona-se aos movimentos migratórios generalizados. Onde nem sempre a idéia de retorno ao lugar de partida move o sujeito diaspórico⁵. Este sujeito é transformador de seu próprio discurso. O qual se constrói e se reconstrói, em pleno trânsito. Aludindo a metáfora proposta por Stuart Hall ao estudar a diáspora tendo como foco a matriz caribenha: *diáspora sobre diáspora*. O sujeito viajante em seu itinerário pratica uma espécie de apropriação antropofágica dos traços das culturas, resultando em suas constantes (re)invenções e (des)centralizações; onde “o centro cultural está em qualquer lugar

3 Recorro ao aporte teórico de James Clifford, Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Edward Said, Michel Foucault, Frederic Jameson, Gayatri Spivak, Avtar Brah, Karen Caplan, Silvia Spitta, Simone Harel, Pierre Ouellet, Lucien Lequin.

4 Neste sentido, observa-se uma “relativa novidade de noção do sujeito cosmopolita da diáspora, diferente do modelo modernista de exilado ou turista, que emerge no contexto crítico europeu-americano pós-moderno dos anos 80” (BOLAÑOS, 2010, p. 168).

5 Bolaños nos sinaliza que “interesa no solo de donde se partió, sino las formas de desplazamiento y la proyección en comunidades imaginadas que se integran entre identidad y alteridad, en contacto con otras prácticas culturales y sociopolíticas. Se transforma el sujeto diaspórico en el viaje transcultural, que puede ser una síntesis simbólica de un conjunto de experiencias viajeras, transformador también de los espacios que transita” (BOLAÑOS, 2008, p.18).

e em lugar nenhum”.

De acordo com Hall (2003), as práticas artísticas da diáspora não apresentam-se apenas como uma viagem de redescoberta, nem de retorno, mas um espaço e um tempo de produção, de construção, de apropriação e de reconstrução do sujeito viajante e de sua cultura identitária, ou culturas plurais identitárias. E, assim, essa

poética alcanza particular relevancia el viaje transcultural, tan expresivo de la consciencia diaspórica que tiene en su centro un sujeto de múltiples centros. Y puede pensarse que si toda diáspora implica, al menos, un viaje; el viaje, como clásica metáfora de la modernidad, no resulta siempre una experiencia diaspórica (BOLAÑOS, 2008, p. 16).

Neste articulado sistema de relações, a viagem transcultural como metáfora central abre espaço para que o próprio sujeito autoral se reconheça como poeta em trânsito, como ser itinerante. Com este pensamento vejo mais forte a teia discursiva, destas mulheres memoriosas e viajantes, a interrogar-me e a seduzir-me por segui-las em diáspora.

No momento atual do estudo, centralizo meu olhar na obra de Juana Rosa Pita⁶ na tentativa de aproximar-me deste sujeito que se apresenta em condição migrante, de diáspora e que se busca descobrir pela palavra e pelo verso. O sujeito transita entre as lembranças, ora silenciadas, ora gritadas pela voz da palavra, de seu lugar de origem contrapondo-o a realidade a qual está imerso.

Em “Crónicas del Caribe” (1983), a memória habita a palavra que busca “recuperar sueños malversados” (PITA, 1983). E Juana Rosa faz “volar la pluma” sobre sua “Isla durmiente” transformando memórias em espaços vitais no itinerário do sujeito diaspórico. “Sobre los espacios, que la poeta intenta habitar y por ellos es habitada, se desarrolla las heterotopias como mapas propios, conectando espacios incompatibles, creados por la memoria y la imaginación” (BOLAÑOS, 2008, p.23).

Na primeira parte de “Crónicas del Caribe” - “Peámbulo” - sonho, tempo e luz buscam terra firme para fixar raíces e, assim, refletir as imagens e a nostalgia da terra mãe:

Dentro de este palacio están mis sueños
Dentro de cada sueño un mundo
Y en todos ellos tú

6 Juana Rosa Pita nasceu em Havana, Cuba, em 1939. Em 1961, deixa a Ilha, iniciando sua viagem diaspórica marcada pela residencia em Washington, Boston, Madrid, Nova Orleans, Miami, atualmente reside em Boston. Entre suas obras poéticas estão *Pan de Sol* (1976), *Mar entre rejas* (1977), *Manual de magia* (1979), *Eurídice en la fuente* (1979), *Viajes de Penélope* (1980), *Cónicas del Caribe* (1893), *Sobros de Luz* (1990), *Cantar de Isla* (2003), *Pensamiento del tiempo* (2005).

con la patria en los ojos
desencantando espejos (PITA, 1983, p. 9)

Na segunda parte do poemário, “Manuscrito en el fondo del mar”, emerge envolto em brumas do mar, do sonho e da memória o “Caribe amado”:

Eso que está escondido en mis palabras
detrás de lo que dice
éste u otro poema por venir:
la sabia savia que pensará
dentro de mí secretos árboles
¿encontrará camino?

[...]

Me aromaron imágenes de un sueño:
No hay nada que enarbole más silencio
que la voz de una isla cuando duerme (1983, p. 18)

O sujeito transita entre as lembranças, ora silenciadas, ora gritadas pela voz da palavra, de seu lugar de origem contrapondo-o a realidade a qual está imerso. A cada itinerário de sua viagem planta árvores, fixa raízes, e a cada nova migração essas raízes não são arrancadas, mas prendem-se mais a terra abrigo e de solo em solo vão formando teias. Teias que tecem o sujeito viajante e que o prendem a cada terra, a cada árvore que brota em solo ora tão estrangeiro, ora tão particular, terra fértil da palavra:

“Del suelo no pasas”
me decía mi abuelo pero eran
otros días de tierra colorada
y de tierra colada en mis sandalias

Luego fue el primer vuelo sin regreso
y me seguí cayendo
pero ya no había suelo de donde no pasar:
había solo una ire
Para hundirme mejor
y siempre estar pasando a la escritura
(zapatos impecables)
aunque no hubiera empanaditas
de cazón para trayectos largos

[...]

Con árbol de la guarda
ya no paso del suelo submarino:
gracias por retornarme
la plataforma solidaria en voz
de mi Caribe amado (1983, p. 31)

Nos poemas “Crónicas del caribe I”, “Crónicas del caribe II” e “Crónicas del caribe III”, aflora a comunhão cultural que constrói o sujeito aludindo a metáfora de Hall de “diáspora sobre diáspora”, evidenciando as constantes (re)invenções e (des)centralizações. Onde as características físicas, genéticas não são mais as responsáveis por definir a origem, a identidade do indivíduo. Híbrido o sujeito renasce em cada encontro com o outro, serenando fronteiras e entregando-se a viagem interior, abrindo-se a alteridade.

Desde que Américo Vespucio trajo
la fantasia florentina a América
un semi puede tomar el rostro
de Simonetta: ojos
estilo Botticelli y alma (1983, p. 23)

“La caza del ángel” estrutura a terceira parte de “Crónicas del caribe”. Povoado de anjos mensageiros da memória, o sujeito viajante não importando o lugar que esteja sabe e sente a presença do seu anjo protetor, sua terra mãe. Em viagem não está desprotegido, está livre para bater asas e ir buscar-se pelos ares da memória ou pelas águas do mar;

Estas siempre al umbral de La alegría
aceptando el dolor: poner los ojos
en el silente mundo de lo sido
donde habita el amor

Hay mares y hay amares
pero hay un solo azul que cumple al cielo
y una sola caricia que da acceso
al sueño y a la voz

También los pueblos tienen sus caminos
de sangre a ningúnlado: hasta el momento
de la palabra justa e indeleble
que les merece el sol (1983, p. 60)

A sua busca por encontrar um espaço próprio faz contraponto aos espaços fluídos do mar, dos sonhos, do céu povoados de anjos, seres que acompanham e habitam todo lugar pelo qual circula o sujeito viajante. Nestes espaços,

las heterotopías aparecen como espacios del imaginario, oníricos, proyectivos, con frecuencia marginales, clandestinos, de conflictos, omisiones, ausencias, en los que hasta se reinventa el país natal. Constituyen refugios míticos donde los sujetos diaspóricos se encuentran en una memoria compartida, habitada desde adentro por las más complejas ficciones de la identidad (BOLAÑOS, 2008, p. 22).

O sujeito tece imagens e memórias que vão formando peças de um quebra cabeça identitário, onde as imagens, os espaços e os momentos de vida vão se completando e se refletindo. “En ese fulgor, sobresale el renovado sentido de la escritura, concebida a partir del autoconocimiento y la recreación identitaria” (BOLAÑOS, 2008, p. 32), onde a palavra é o fio que une as (multi) travessias. Como pontuou Bolaños (2008) o texto poético apresenta-se como uma metáfora do exílio que bem pode ser uma metáfora da escritura.

A obra de Juana Rosa Pita, exemplo impar da prática artística da diáspora, não apresenta-se apenas como uma viagem de redescoberta, nem de retorno, mas um espaço e um tempo de produção, de construção, de apropriação e de reconstrução do sujeito viajante e de sua cultura identitária, ou culturas plurais identitárias, como já externou Hall (2003). Sua produção poética traça “uma singular cartografia do espaço multicultural dos trânsitos, tematizando encontros, anagnórisis e epifanias; também dramáticas lembranças e vivências de solidão, perda e desenraizamento, todos representativos do ofício poético e da diáspora” (BOLAÑOS, 2010). O sujeito autoral se reconheça como poeta em trânsito, como ser itinerante que de diáspora em diáspora vai tecendo sua identidade.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Odette. Poetas cubanas del exilio y la diáspora. Bastiones de un mismo borrón. [Comunicação apresentada na **XVI Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica** “Feminismo: canon y marginalidad”, Tegucigalpa, Honduras, 19-22 de outubro, 2005. Inédita]

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: 3ªED. Ed. Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** – A teoria do Romance. 5ªED. São paulo: Annablume Editora, 2002.

BAKHTIN, M – (VOLOCHINOV) – **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Laud e Yara Frateschi Vieira et al. SP: Hucitec, 1988.

BARQUET, Jesús J. **Escrituras poéticas de una nación**: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: UNIÓN, 1999.

_____. Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada. In: BARQUET, Jesús J.; Norberto Codina (org.). **Poesía cubana del siglo XX**. Antología. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARQUET, Jesús J. y Maricel Mayor Marsán (org.). **Haz de incitaciones**: poetas y artistas cubanos hablan. Miami: Baquiana, 2003.

BLANCO, María Elena. **El amor incontable**. Madrid: Vitruvio, 2008.

_____. **Alquímica memória**. Madrid: Betanis, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

BOLAÑOS, Aimée G. **Pensar la narrativa**. Rio Grande: FURG, 2002.

_____. **Poesía insular de signo infinito**: una lectura de poetas cubanas de la diáspora: Madrid, Betania, 2008.

_____. Diáspora. In.: _____. Bernd, Z. **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

_____. **Las palabras viajeras**. Madrid, Betania, 2010.

BOURNEUF, Roland e OULLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. Tradução de José Carlos Seabra Pereira.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diáspora**: contesting identities. London/New York: Routledge, 1996.

CAPLAN, Karen. **Questions of Travel**. Postmodern Discourses of Displacement. Durham/London: Duke University Press, 1996.

CAULFIELD, Carlota. **Movimientos metálicos para juguetes abandonados**. Canarias: Nueva, Gobierno de Canarias, 2003.

CLIFFORD, James. **Itinerários transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. Diaspora. **Cultural Anthropology**, v.9, n.3, 1994.

COLOMBI, Beatriz. **Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina** (1880-1915), Ed. Beatriz Viterbo, 2004.

CORNEJO Polar, Antonio. **Escribir en el aire**. Lima: CELACP Latinoamericana Editores, 2003.

COSTA LIMA, Luis. O transtorno da viagem. In: **A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Ed. UNICAMP/ Fundação Rui Barbosa, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HULME, Peter. **Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean**. London: Metheun, 1986.

HUNTCHON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HERMOSILLA, María de los Àngeles; Cuadrado, Amalia Pulgarín (orgs.). **Identidades Culturales**. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.

MÉNDEZ Ródena, Adriana. Diáspora o Identidad. ¿Adónde va la cultura cubana? **Revista hispano cubana**, no. 6, 2000.

MEJÍA, Manuel V. **Identidad latinoamericana**. Algunos presupuestos para su lectura y análisis. Toluca: Universidade Autónoma del Estado de México, 1993.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na Literatura**. São Paulo: McGraww-Hill, 1976.

MIGNOLO, Walter D. Occidentalización, Imperialismo, Globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales. **Revista Iberoamericana** 170-171, 1995.

MORENO, César. **America-latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PALMERO, Elena C. Poética del viaje: La tradición cervantina en la novela moderna latinoamericana, In: **Islas**, N. 145, oct- dic, Universidad Central de Las Villas, 2005 .

PINTO, João Rocha. “A Viagem. Memória e Espaço”. **Revista de História Econômica e Social** 11-12. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1989 (cap. VI: pp. 215 a 240).

PITA, Juana Rosa. **Meditati**. Itália: Campanatto Editore, 2010.

_____. **Viajes de Penélope**. I Viaggi di Penelope. Itália: Campanatto Editore, 2007.

_____. **Cantar de Isla**. Cuba: Letras Cubanas, 2003.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa: literatura e cultura latino-americana**. Belo

Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

PORTO, Maria Bernadette. **Identidades em trânsito**. Rio de Janeiro/Rio Grande: UFF/ABE-CAN, 2004.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Ed. Da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

ROJAS, Rafael. Diáspora y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional. **Encuentro**, no.12-13, 1999.

_____. **La venganza del paisaje: Diáspora y memoria del intelectual cubano**. [Claves de la razón práctica](#), no. 116, 2001.

_____. El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo. **Revista hispano cubana**, no. 13, 2002.

SAID, Edward. **Fuera de lugar**. Barcelona: De Bolsillo, 1999.

_____. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARACENI, Gina Alessandra. Miradas peregrinas, escrituras errantes. Viaje, cultura e identidad en América Latina. **Revista Estudios**, Universidad Simón Bolívar, ano 8, n. 16, jul-dic, 2000.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). **A viagem na literatura**. Lisboa: Europa-América, 1997.

_____. **Poéticas da viagem na literatura**. Lisboa: Cosmos, 1998.

SIMPSON, Megan. **Poetics Epistemologies**. Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing. New York: State University of New York Press, 2000.

SPIVAK, Gayatri. Diaspora old and new: women in transnacional World. **Textual. Practice**, v.10, n.2, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América**. El problema del otro. Madrid: Siglo XXI, 1992.

VAUCHER, Anne de (dir.). **D'autres rêves**. Les écritures migrantes au Québec. Venice: Supernova, 2000.

VICKERY, John B. **Myths and Texts**. Strategies of Incorporation and Displacement. Baton Rouge: Louisiana State University, 1983.

OPACIDADE DA LÍNGUA: MEMÓRIA E SILENCIAMENTOS NO JORNALISMO¹

LISIANE SCHUSTER GOBATTO
UPF/CAPES

1 INTRODUÇÃO

O trabalho na área da comunicação, dentro do jornalismo, faz despertar muitos questionamentos sobre o conceito tão propagado da “imparcialidade jornalística” tornando-a quase um mito. Os próprios teóricos da comunicação já admitem que a imparcialidade é inatingível e falam, hoje, em objetividade. Seja a imparcialidade ou a objetividade, o que o jornalismo difunde é que a construção das notícias é isenta de segundas intenções a não ser a de informar.

Entretanto, se a língua não é transparente, ao contrário, é opaca, passível de falhas, será que é possível ter o controle dos sentidos daquilo que escrevemos? E é possível escrever sem ser afetado pelo meio em que vivemos?

Nesse sentido, o olhar da AD na cobertura feita pela Rede Globo de Televisão à campanha *Diretas-Já!*, a qual pedia eleições diretas para a presidência da República, em um contexto de redemocratização do país após um período ditatorial, representa um importante passo para os teóricos que buscam trabalhar conceitos como o da imparcialidade no jornalismo.

A escolha do *corpus* justifica-se pela polêmica que a cobertura da Rede Globo provocou na época, cujas consequências ressoam ainda nos dias atuais. Tanto, que em seu portal de memórias na *internet*, a emissora criou uma seção denominada *Erros*, onde admite apenas duas falhas em sua trajetória: na cobertura das *Diretas Já!* e no debate entre Lula e Collor na eleição para a presidência da República em 1989.

O trabalho, que ainda está na fase inicial, parte do seguinte questionamento: é possível pensar em imparcialidade no jornalismo, especialmente na cobertura das *Diretas Já!* feita pela Rede Globo, tendo como base teórica a teoria materialista dos sentidos, que considera a língua

¹ Trabalho baseado no Projeto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras, sob orientação da professora Dra. Carme Regina Schons.

opaca e os sujeitos atravessados por diferentes formações discursivas e ideológicas?

São possíveis hipóteses:

- a) O jornalista, um sujeito histórico e social, não tem controle de seu inconsciente e à medida que fala e/ou escreve revela marcas, pistas dos efeitos de sentidos nele provocados por diferentes formações discursivas;
- b) as condições de produção do fim do período ditatorial no país influenciaram na posição da Rede Globo na cobertura jornalística das *Diretas-Já!*;
- c) as formações ideológicas e as formações discursivas que permeiam o imaginário sobre a emissora foram determinantes para a reação negativa da população quanto a cobertura jornalística;
- d) o conceito de imparcialidade não foi atribuído à Rede Globo principalmente se forem observados os esquecimentos trabalhados pela AD, o conceito de silenciamento e o de memória discursiva;
- e) por meio das famílias parafrásticas, é possível traçar a formação discursiva e ideológica que a emissora está inscrita no momento em que realizava a cobertura das *Diretas-Já!*.

O objetivo geral da pesquisa é investigar a possibilidade de existência de um jornalismo imparcial, tendo em vista que a língua é opaca, que os sujeitos são atravessados por diferentes formações discursivas e ideológicas e afetados por condições de produção específicas, utilizando como exemplo a cobertura das *Diretas Já!* feita pela Rede Globo. Já os objetivos específicos são:

- a) Demonstrar que a língua não é transparente e que o jornalista não tem controle sobre o que escreve, apesar de ser afetado pelas ilusões trabalhadas na AD;
- b) identificar quais efeitos de sentido a ideologia, as formações discursivas e a memória provocam no sujeito/jornalista e como ele responde a estes efeitos deixando marcas em seu discurso;
- c) investigar como os silêncios também causam efeitos de sentido e são uma maneira de dizer não dita;
- d) analisar como as condições de produção do fim do período ditatorial no país influenciaram a Rede Globo na cobertura jornalística das *Diretas-Já!*.

A análise será realizada sob o viés da Análise de Discurso de linha francesa, tendo como base autores como Michel Pêcheux (2008, 1997, 1995) e Eni Orlandi (2010, 2007, 1999).

2 ANÁLISE DE DISCURSO DE LINHA FRANCESA (AD)

A análise de discurso francesa tem como unidade o texto em sua materialidade, ou seja, seu interesse é ver como o texto produz sentido em seu funcionamento. Conforme Fuchs e Pêcheux (1997), a análise do discurso articula três regiões do conhecimento científico: o materialismo histórico, a linguística e a teoria do discurso, sendo as três atravessadas pela teoria psicanalítica (do sujeito).

Orlandi (2010) data o aparecimento da análise de discurso nos anos 60, quando autores como Althusser, Foucault, Lacan e Pêcheux passaram a interrogar o que ler quer dizer. Sua grande ruptura com as demais teorias existentes é a não dissociabilidade do que é histórico-social da língua, já que o que liga o dizer a sua exterioridade é constitutivo do dizer. “Podemos dizer, então, que a condição inalienável para a subjetividade é a língua, a história e o mecanismo ideológico pelo qual o sujeito se constitui”. (ORLANDI, 1999, p. 61).

A análise do discurso questiona o que a linguística deixa de fora para se constituir: o sujeito, a situação, a ideologia e a transparência da linguagem. Em análise de discurso, não há estabilidade de discursos. “Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação”. (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

E é baseado nestes conceitos que o estudo se concentrará, analisando a língua como ponto de falha, de equívoco, por sua não-transparência.

2.1 AS FRONTEIRAS ENTRE A LINGUAGEM, A IDEOLOGIA E O INCONSCIENTE

Língua e ideologia são indissociáveis. A análise do discurso discute, de forma integrada, questões do sujeito, do sentido e do discurso, não dissociando o fato de que o simbólico está relacionado ao processo do significante da constituição do sujeito. Em termos discursivos, a ideologia aponta para a necessidade de atribuição de sentidos. E a psicanálise, ou o inconsciente, aponta para a questão do simbólico, onde ocorre o deslizamento dos sentidos.

“O sujeito está, desde sempre, determinado na rede de significantes que o antecede, o que, na psicanálise lacaniana, significa estar assujeitado ao campo do Outro. E é na relação com um outro imaginário, enquanto objeto da identificação, que pode se dar a falha”. (MARIANI, 1998, p. 89).

Esta afirmação nos dá a ideia que algo fala antes em algum lugar, o que Pêcheux trata como pré-construído. E o sujeito só se torna sujeito “na” e “pela” língua, quando interpelado pela ideologia. “Ou seja, o sujeito não escolhe um modo pelo qual será interpelado. Ele é interpelado

porque é afetado pelas determinações históricas e inconscientes”. (MARIANI, 1998, p. 90).

Assim, o real da língua é o impossível, a falta, a ruptura: ou seja, a impossibilidade de completude. “Não se pode dizer tudo porque existe um impossível e este se encontra inscrito na ordem da língua”. (MARIANI, 1998, p. 92).

O referido equívoco aponta para o que foge ao controle do sujeito. Inconsciente e ideologia, desta forma, se entrelaçam. “[...] É por estar entre inconsciente e resistência que sujeitos e sentidos se constituem. É nesse lugar que cada sujeito se relaciona com a ideologia de forma singular”. (BIAZUS; PETRI, 2013, p. 7). Pode-se dizer que é neste lugar de ruptura, de deslinearidade, que os sujeitos constroem sentidos, significam e ressignificam.

2.2 O PAPEL DO ANALISTA DO DISCURSO

A análise do discurso leva em consideração a materialidade linguística e a construção de dispositivos de interpretação. Cabe ao analista do discurso a construção de um percurso de análise e investigação, o qual será diferente em cada análise para cada *corpus*. “O trabalho do analista de discurso é mostrar como funciona um objeto simbólico, como os processos de significação trabalham um texto, qualquer texto”. (ORLANDI, 2010, p. 27),

O dispositivo teórico de interpretação (conceitos da AD) é o que determina o dispositivo analítico. Através dos mecanismos analíticos, o analista é capaz de fazer uma leitura menos subjetiva, baseada em pressupostos teóricos que amparam os gestos possíveis de interpretação.

3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO, MEMÓRIA DISCURSIVA E A QUESTÃO DOS ESQUECIMENTOS

Estudar a situação comunicativa e o sujeito é fundamental em análise de discurso. Ao pensar o discurso em seu funcionamento, a AD traz sua relação com as condições de produção, com os elementos de sua exterioridade.

Como destaca Pêcheux (1997), as condições de produção de um discurso não são travas que interferem diretamente no discurso, mas elas determinam as situações vividas pelo sujeito.

Orlandi (2010) expõe que as condições de produção incluem os sujeitos e a situação (circunstância de enunciação e contexto sócio-histórico e ideológico), além da memória discursiva.

O contexto sócio-histórico e ideológico do sujeito do discurso exercem forte influência

sobre o que é dito. Contudo, todo discurso é aberto em suas relações de sentido e é por isso que não existe uma única interpretação, mas gestos de interpretação provocados pelos efeitos de sentido produzidos por um determinado discurso.

[...] todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é sobre o *outro*, objeto de identificação. (PÊCHEUX, 2008, p. 56, grifo do autor).

Essas filiações a que Pêcheux se refere fazem parte da memória discursiva, ativada pelos sujeitos no discurso. É o já dito, que traz à tona o interdiscurso. “A memória – interdiscurso, como definimos na análise de discurso – é o saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer”. (ORLANDI, 1999, p. 64).

Entretanto, a retomada desse já dito acontece de forma inconsciente, o que dá lugar aos dois esquecimentos percebidos e desenvolvidos por Pêcheux (1995): o esquecimento nº 1, o qual defende que o sujeito não pode se encontrar fora da formação discursiva que o domina (ilusão de ser a origem do dizer); e o esquecimento de nº 2, que é a seleção de formas e sequência numa formação discursiva que se determinam em relação de paráfrase (ilusão do controle dos sentidos do dizer).

3.1 FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS

Existem duas definições para a noção de imaginário em AD. “Uma é a de que o imaginário advém do social, da história ideológica nas formações sociais, e a outra a de que é um dos registros da ordem psíquica”. (NOAL, 2013, p. 51).

A concepção ideológica do imaginário advém do trabalho de Althusser, já a psíquica tem origem em Lacan e o desenvolvimento de um “discurso Outro”, sendo este “Outro”, com “O” maiúsculo, a inconsciência. “A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”. (Althusser, 1992, p. 85). Ou seja, as concepções de mundo não correspondem à realidade, mas a uma ilusão. Assim, está representada na ideologia a relação imaginária dos indivíduos com as relações reais de sua existência.

Desta forma, Althusser (1992) desenvolve a noção de que só há prática através de e

sob uma ideologia e de que só há ideologia pelo e para o sujeito, avançando para o conceito de interpelação dos indivíduos em sujeitos pela ideologia.

Tomar a língua como plana, transparente, unívoca e homogênea é deixar-se levar pelas ilusões provocadas pela própria ideologia dominante, que, em sua ânsia por manter a todo custo um imaginário de sociedade sem conflito de classes, impõe o monologismo, o sentido único, nas constantes tentativas de silenciar o que sempre vem irromper: o próprio jogo de forças entre as ideologias. (Schons e Mittmann, 2013, p. 299).

A relação entre ideologia e inconsciente domina o conceito de formação imaginária e move outros três conceitos: real, simbólico e imaginário. Sendo o real da língua a sua incompletude e o simbólico a condição para dizer, o imaginário é, então, a ilusão de transparência da língua.

3.2 FORMAÇÕES IDEOLÓGICAS

O conceito de ideologia é de grande relevância para a AD. É a ideologia que interpela o indivíduo em sujeito, ou seja, não há sujeito sem ideologia. O funcionamento da ideologia se dá através da interpelação.

Althusser (1992) traz o conceito de “aparelhos ideológicos do Estado” para interpretar e explicar as relações e a luta de classes. Dentro da luta de classes, as posições políticas ou ideológicas se organizam em formações, denominadas de formações ideológicas, as quais podem comportar várias formações discursivas.

Numa perspectiva marxista, a contradição “[...] é situada entre capital e trabalho e se dá de forma concreta entre a “burguesia”, que detém os meios de produção, e o “proletariado”, que padece o processo de alienação na medida em que não é dono daquilo que produz”. (SCHONS, 2006, p. 267, grifo da autora).

Assim, a formação ideológica pode ser entendida como uma força em conflito com outras em uma mesma conjuntura social e ideológica. Este princípio parte do pressuposto de que a ideologia não é individual e nem universal, mas algo exterior ao discurso e constitutiva dele, ao mesmo tempo.

3.3 FORMAÇÕES DISCURSIVAS

Um discurso carrega diferentes formações discursivas, as quais se constituem em função da formação ideológica que as determina. São as posições ideológicas, em seu contexto sócio-

histórico, que determinam o sentido de uma palavra, expressão ou texto. “[...] As formações discursivas intervêm nas formações ideológicas enquanto componentes”. (FUCHS, PÊCHEUX, 1997, p. 167).

As relações ideológicas de classes são compostas por diferentes formações discursivas. Assim, as formações discursivas nada mais são que as projeções das formações ideológicas na linguagem. São as formações discursivas que determinam o que pode e o que deve ser dito num discurso.

3.4 MEMÓRIA

O que dizemos tem relação com outros dizeres, fenômeno reconhecido na AD por memória discursiva. Entende-se por memória discursiva os dizeres que se atualizam na enunciação. Dizeres, esses, que são parte de um processo histórico, de uma rede de significantes.

A memória discursiva é o chamado saber discursivo. É trabalhada pela noção de interdiscurso, ou seja, pelo já dito. Só é possível haver significação através da inscrição da língua na história.

Nessa perspectiva, o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma sequência pertencente a uma outra formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente. (PÊCHEUX, 2012, p. 158).

A memória integra aquilo que pode ser comparado a um processo na AD: para se tornar sujeito, é preciso assujeitar-se, pois só se constitui-se como sujeito pela língua; e para que as palavras tenham sentido é preciso que já tenham um sentido estabilizado. “Assim é que dizemos que ele é historicamente determinado, pelo interdiscurso, pela memória do dizer: algo fala antes, em outro lugar, independentemente”. (PÊCHEUX, 2008, p. 64).

Da mesma forma que a língua está sujeita a falhas, a memória é constituída de esquecimentos, embora não sejam conscientes.

3.5 SUJEITO

Inconsciente e ideologia estão imbricados na constituição dos sujeitos, segundo a teoria da análise do discurso francesa. “Só há prática através de e sob *uma* ideologia; só há

ideologia pelo sujeito e para sujeitos”. (PÊCHEUX, 1995, p. 149, grifo do autor). O sujeito foi excluído da linguística textual e somente retornou à cena da enunciação pela AD.

Todavia, o sujeito não se dá conta daquilo que o determina, ou seja, do funcionamento constante da ideologia em seus sentidos. “Desse ponto de vista, falar do sujeito é falar de efeito de linguagem; sujeito enquanto um ser de linguagem que foi falado antes de falar, que traz marcas do discurso do Outro, o que implica considerar que o sujeito não é origem do dizer nem controla tudo o que diz”. (MAGALHÃES; MARIANI, 2010, p. 402).

O sujeito é constituído a partir da relação com o outro. É, então, no mínimo dois, sendo um o falante empírico e o outro o enunciador linguístico. O sujeito da AD é um lugar de sujeito. “De fato, ele (o sujeito) não pode ser apreendido, a não ser no interior de cada uma das buscas do analista, em função de seu desígnio interpretativo e de sua posição quanto à língua”. (MAZIÉRE, 2007, p. 22).

O sujeito, no discurso, é percebido a partir de lugares determinados socialmente. “Devemos ainda acrescentar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina”. (ORLANDI, 2010, p. 19). Desta identificação, resulta a forma-sujeito, próximo conceito a ser trabalhado neste estudo.

3.6 FORMAS-SUJEITO

As formas-sujeito podem ser definidas como as formas de existência histórica dos indivíduos, responsáveis pela ilusão de unidade do sujeito. “[...] O sentido é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo nos processos sócio-históricos no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)”. (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

Ao se identificar com a formação discursiva que o constitui, o sujeito assume uma forma-sujeito que tende a esquecer o interdiscurso no intradiscurso. O efeito da determinação do interdiscurso na forma-sujeito se dá através da tomada de posição. “[...] A tomada de posição resulta de um retorno do “Sujeito” no sujeito [...]”. (PÊCHEUX, 1995, p. 172, grifo do autor).

As formas-sujeito assumidas pelos locutores se carregam de poder conforme a posição social de quem fala e aparecem dando crédito, peso ao que é dito ou, ao contrário, desqualificando a informação.

3.7 ILUSÕES, ESQUECIMENTOS E A QUESTÃO DO SILENCIAMENTO

A memória discursiva é composta de formulações já feitas, mas esquecidas. Por este

motivo, constitui-se pelo esquecimento. A memória é o saber discursivo que faz com que as palavras façam sentido: “palavras já ditas e esquecidas, ao longo do tempo e de nossas experiências de linguagem que, no entanto nos afetam em seu “esquecimento””. (ORLANDI, 2010, p. 65, grifo da autora).

São tratadas duas formas de esquecimento pela AD, conforme Pêcheux (1995). Uma, da ordem de constituição do sujeito e do sentido, é aquela em que o sujeito, não podendo se encontrar fora da formação discursiva que o determina, esquece que existe uma formação discursiva que o domina. Isso porque o sujeito acaba tendo a ilusão de que é a origem do que diz. A outra forma de esquecimento se dá quando o sujeito esquece que há outros sentidos possíveis para o que ele diz.

Desses dois esquecimentos têm origem as duas ilusões: a da origem do dizer e do controle do que se diz. E o que está além do controle do sujeito, ou seja, o equívoco, é constitutivo do próprio sujeito. “Estar exposto ao equívoco e à falha é mergulhar na opacidade dos sentidos, é estar exposto à contradição, à não-coincidência entre as palavras e as coisas, entre o que se diz e o que se quer dizer”. (MARIANI, 1998, p. 93).

A falha e o equívoco levam à opacidade da língua. “[...] A língua não é transparente”, não é mero instrumento que serve para transmitir um sentido “já-presente”, constituído anteriormente à discursivização, os analistas, não obstante, se debruçaram sobre o que se deve entender por língua”. (MAZIÉRE, 2007, p. 16, grifo da autora).

Consoante com as definições feitas até aqui, o silêncio, por sua vez, pode ser entendido como um espaço de sentidos possíveis, não como um implícito, mas como aquilo que poderia ter sido dito e não foi.

Por outro lado, há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do “um” (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (ORLANDI, 2007, p. 12, grifo da autora).

As questões dos silenciamentos podem ser observadas, também, sob o viés da censura, como um sentido proibido, interditado, como o que aconteceu no Brasil no período em que foi realizada as *Diretas Já!* (1983/1984).

Orlandi (2007) distingue o silêncio fundador, que é aquele existente nas palavras (o não dito), e a política do silêncio que se divide em silêncio constitutivo (“para dizer, é preciso não-dizer”) e o silêncio local, o qual refere-se à censura e os sentidos interditados.

Os esquecimentos, as ilusões e os silenciamentos estão imbricados e costurados pela opacidade da língua. Descobrir qual esquecimento está ligado à cobertura jornalística das *Diretas* pela Rede Globo e qual forma de silenciamento pode ser identificada, de acordo com as condições de produção da época, será a chave para se chegar a validação (ou não) do conceito de imparcialidade.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O *corpus* de pesquisa é composto pelos 14 vídeos da cobertura jornalística da Rede Globo às *Diretas Já!* e outros nove vídeos de depoimentos de profissionais envolvidos disponíveis na seção *Erros*, no portal de memória da emissora na *internet*. A escolha deste *corpus* justifica-se pela grande polêmica que a cobertura causou, provocando o surgimento do bordão popular: “o povo não é bobo, abaixo a Rede Globo”.

Tendo em vista não serão coletados dados especificamente para o trabalho, a pesquisa terá como base os dados secundários. O método de abordagem tem caráter qualitativo (se observada a abordagem do problema) é o hipotético-dedutivo, o qual, “inicia-se com um problema ou uma lacuna no conhecimento científico, passando pela formulação de hipóteses e por um processo de inferência indutiva, o qual testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela referida hipótese”. (FREITAS; PRODANOV, 2009, p. 41).

Da necessidade de testar, validar uma possível resposta para um problema, é que surge o método hipotético-dedutivo, o qual determina que “o valor de uma teoria está em sua corroboração, isto é, no fato de não ter sido ainda rejeitada, após ter passado por severas provas”. (KÖCHE, 2007, p.75),

Já o meio técnico de investigação é o método observacional, pois apenas será feita a observação (e posterior análise) de fatos que já aconteceram. Sobre a observação, “devemos considerá-la como ponto de partida para todo estudo científico e meio para verificar e validar os conhecimentos adquiridos. Não se pode, portanto, falar em ciência sem fazer referência à observação”. (RUDIO, 2007, p 39).

No que se refere aos objetivos, esta pesquisa classifica-se como descritiva e explicativa. É descritiva porque, segundo Freitas e Prodanov (2009) o pesquisador apenas registra e descreve os fatos observados sem interferir neles, e explicativa, também, porque além de descrever os fenômenos observados, será realizada uma análise do *corpus* explicando as causas dos fatos, classificando e categorizando-os.

Quanto aos procedimentos técnicos, ou seja, a maneira de obtenção dos dados a serem analisados, esta pesquisa classifica-se como bibliográfica na construção do referencial teórico

e, em relação ao *corpus*, como documental cujo objetivo é “recolher, analisar e interpretar as contribuições teóricas já existentes sobre determinado fato, assunto ou ideia”. (FREITAS; PRODANOV; 2009, p. 64).

A técnica de coleta de dados será através de uma pesquisa documental no referido portal de memória da Rede Globo na *internet*. Cabe destacar que, segundo Orlandi (2010), na AD o analista pode recorrer a dois dispositivos de interpretação, o teórico e o analítico. É o dispositivo teórico, constituído pelos conceitos da AD, que determina o dispositivo analítico. Por sua vez, o dispositivo analítico é construído pelo analista em cada análise específica e depende do material, do objetivo do analista. Feita a análise, o analista não interpreta o texto, mas os resultados da análise de acordo com a AD.

O roteiro de análise e interpretação dos dados seguirá um percurso metodológico que compreende as seguintes fases:

- a) a primeira ação para concretização dos objetivos deste estudo será a pesquisa bibliográfica sobre a teoria da AD que possibilite o conhecimento teórico que dará sustentação à análise;
- b) em um primeiro movimento de análise, será feita a transcrição dos vídeos e uma leitura profunda da materialidade linguística obtida para identificar famílias parafrásticas que sejam reveladoras das condições de produção em que a cobertura foi feita e para identificar formações discursivas e ideológicas a que a emissora inscrevia-se na época;
- c) para poder iniciar a investigação, far-se-á a contextualização sócio-histórica da época em que a cobertura foi realizada (os anos de 1983 e 1984), em meio ao período de redemocratização do país, com o intuito de conhecer e apontar as condições de produção da emissora naquele momento;
- d) na materialidade linguística obtida com estes recortes, buscar-se-á identificar marcas da opacidade da língua, descrevendo e explicando trechos em que as duas ilusões tratadas pela AD forem percebidas;
- e) em seguida, a análise se concentrará em descrever e explicar os efeitos de sentido que as formações ideológicas, as formações discursivas e a memória provocam no sujeito (emissora e jornalista), extraindo, assim, as formas-sujeito de cada um dos profissionais envolvidos na cobertura que gravaram depoimentos para o portal;
- f) na sequência, o estudo se concentrará em investigar o que a emissora silencia e o que diz este silêncio inicial a respeito da campanha;
- g) por fim, em uma convergência de todas as categorias analisadas, será feita uma análise descritiva e explicativa de como as condições de produção do fim

do período ditatorial no país influenciaram na posição da Rede Globo na cobertura jornalística das *Diretas Já!* e como estes conceitos determinam a imparcialidade no jornalismo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa está em sua fase inicial, com o desenvolvimento do projeto. Por esse motivo, ainda é cedo para traçar considerações. Entretanto, espera-se que contribua para o ensino na área da linguística, demonstrando que dentre as diferentes teorias existentes, a análise do discurso de linha francesa permite ir além do contexto linguístico, por trabalhar a língua sem desvinculá-la da situação histórico-social, colocada em funcionamento por sujeitos dentro de condições de produção específicas.

Essencialmente empregada em *corpus* de análise de cunho político, ao voltar seu olhar sobre os meios de comunicação de massa, a AD se aproxima do cotidiano da vida dos estudantes, embebidos do excesso de informações advindas de jornais e revistas de grande circulação e programas de TV, possibilitando um olhar mais crítico e reflexivo sobre a sociedade e a forma como está organizada.

Essa aproximação também pode ser buscada com o ensino nos cursos de Comunicação Social e de Jornalismo. Em consonância com a linha de pesquisa na qual o trabalho está inscrito – Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso – a análise do discurso pêcheutiana pode trazer importantes contribuições à compreensão dos papéis do jornalista, das grandes empresas comunicacionais e dos próprios leitores/telespectadores e apontar um caminho mais realista dentro do jornalismo, dando relevância para a sua função social, a de “informar apesar de”.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BLAZUS, Camila Baldicera; PETRI, Verli. Aproximações e contradições: movimentos entre ideologia e inconsciente. **Entremeios**: revista de estudos do discurso, Pouso Alegre: Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS). v. 6, jan/2013. Disponível em: <<http://www.entremeios.inf.br/published/97.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica**: teoria da ciência e iniciação à

pesquisa. Petrópolis: Vozes, 2007.

MAGALHÃES, Belmira; MARIANI, Bethania. Processos de subjetivação e identificação: ideologia e inconsciente. **Linguagem em (Dis)curso**, Palhoça, v. 10, n. 2, p. 391-408, maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v10n2/v10n2a08.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

MARIANI, Bethania. Ideologia e inconsciente na constituição do sujeito. In: **Gragoatá**, n. 5, Niterói, Rio de Janeiro: 1998, p. 87-95.

MAZIÈRE, Francine. **Análise do discurso**: história e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

NOAL, Laura Cristina. Que país é esse? Um estudo sobre o imaginário de Brasil e brasileiro em letras de música do rock nacional (1979 a 1989). **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, UPF, Passo Fundo, RS, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso. In: **Discurso e Textualidade**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2010.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Trad. J. H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 59-71.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2008.

_____; FUCHS, C. (1975) A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 163-252.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1995.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHONS, Carme Regina. “Adoráveis revolucionários”: produção e circulação de práticas



político-discursivas no Brasil da Primeira República. **Tese** (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, área Estudos da Linguagem, Teoria do Texto e do Discurso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8571/000581055.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

_____; MITTMANN, Solange. A contradição e a (re)produção/transformação na e pela ideologia. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (Org.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 295-304.

A PRESENÇA DO FANTÁSTICO NA OBRA *O CARNAVAL DOS ANIMAIS*, DE MOACYR SCLiar

LOUISE FARIAS DA SILVEIRA
FURG/CAPES

1. ALGUNS ASPECTOS SOBRE O ESTRANHO E O FANTÁSTICO: UMA INTRODUÇÃO

A atração do indivíduo por acontecimentos de cunho sobrenatural ou estranho, que trazem à tona sentimentos de medo ou repulsa, é algo inerente ao ser humano, uma vez que esse busca no desconhecido explicações para sua existência. Nesse sentido, algo similar acontece quando o leitor se interessa por histórias de horror ou fantasia, nas quais o insólito aparece como elemento âncora do enredo, produzindo diferentes sensações naquele que percorre as linhas de um texto.

Sigmund Freud, em seu ensaio “O estranho” (1919), define ser essa “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 275). Todavia, o psicanalista austríaco esclarece que nem tudo o que é novo é considerado assustador, advindo a estranheza de algo que foi reprimido pelo sujeito e que mais tarde retorna. O autor afirma que se pode compreender essa relação a partir da oposição dos termos alemães *heimliche* e *unheimliche*, como se vê no seguinte trecho:

Essa categoria de coisas estranhas constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico das *Heimliche* [‘homely’ (doméstico, familiar)] para o seu oposto, *das Unheimliche* (pág. 283); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. (FREUD, 1996, p. 301)

Deste modo, o estranho apareceria no momento em que algo que era tradicionalmente aceito, e foi esquecido no passado, reaparece como um possível vir a ser. Um exemplo citado por Freud é a antiga crença de que “o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência” (FREUD, 1996, p. 302), crença essa que não é mantida pelos sujeitos modernos, criados na era cientificista. No entanto, no momento em que o indivíduo é confrontado com algo que parece apontar para o sobrenatural, como a existência de um fantasma, ele retorna a esses pensamentos que outrora foram convencionais, estabelecendo-se, aí, o estranho.

Já no que tangencia a presença do estranho na literatura, Freud afirmar que essa se dá de maneira diferente, pois na ficção novas regras de normalidade e aceitação são estabelecidas pelo escritor. Assim, o leitor pode aceitar com facilidade fatos que causariam estranheza caso fossem transpostos para a realidade, como a fala de animais nos contos de fada. Segundo o psicanalista, “adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor” (FREUD, 1996, p. 311), havendo estranhamento apenas quando o mundo ficcional corresponde ao terreno, o que implicaria na transgressão de leis equivalentes às da normalidade.

É a partir dessa oposição entre um mundo ficcional que estabelece leis próprias e aquele que simula as regras da realidade que o búlgaro Tzvetan Todorov institui seus conceitos de fantástico, estranho e maravilhoso na obra *Introdução à literatura fantástica*. Para Todorov, o fantástico se dá no momento em que o leitor hesita entre a existência ficcional de um universo diferente ou correspondente ao concreto, como se nota no seguinte trecho:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 30)

Para o autor búlgaro, o fantástico é um gênero momentâneo, situado na ocasião anterior à escolha que o sujeito fará entre a transgressão ou não das leis naturais no mundo ficcional. A possibilidade de incerteza, portanto, seria a responsável pela existência desse gênero evanescente, porém duradouro nos casos em que a hesitação a respeito das ocorrências insólitas dentro de um texto permanece até o seu fim, deixando ao leitor a tarefa de optar por uma explicação.

Outra possibilidade, talvez a mais comum, é o fantástico desfazer-se, deixando margem a duas explicações:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

A partir dessa proximidade entre fantástico, estranho e maravilhoso, surgem subgêneros que dizem respeito àqueles textos que se iniciam no fantástico, mas têm um desfecho estranho ou maravilhoso, saindo da condição indefinida fantástica para render-se a outra. São eles: fantástico-estranho, estranho puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro.

O fantástico-estranho diz respeito às narrativas cujos acontecimentos se desenvolvem como sendo sobrenaturais, tendo, por fim, uma explicação lógica. O estranho puro, por sua vez, está relacionado às obras que relatam eventos que, apesar de apresentarem uma aura insólita ou bizarra, podem ser explicados racionalmente. Já o fantástico-maravilhoso, consiste naquelas narrativas que se apresentam fantásticas e findam em uma explicação sobrenatural. Finalmente, o maravilhoso puro, no qual as ocorrências sobrenaturais não causam estranheza, sendo aceitas desde o início como próprias daquele universo ficcional, como é o caso dos animais falantes nas fábulas.

Partindo desses esclarecimentos acerca do estranho, do fantástico e do maravilhoso, objetiva-se, neste escrito, analisar a presença desses elementos em alguns contos do livro *O carnaval dos animais*, escrito pelo porto-alegrense Moacyr Scliar. Ainda que o presente texto se baseie na terceira edição da obra, na qual foram incluídos outros oito contos, o foco será direcionado para os contos constantes da primeira publicação (1968) nos quais o insólito desponta, sendo eles: “As ursos”, “A vaca”, “Cão”, “Torneio de pesca” e “Canibal”.

2.O ESTRANHO,O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO EM ALGUNS CONTOS DE *O CARNAVAL DOS ANIMAIS*

A primeira obra de contos de Moacyr Scliar, *O carnaval dos animais*, foi publicada pela primeira vez no ano de 1968. Posteriormente, essa foi revista e ampliada, sendo adicionada a ela uma segunda parte intitulada “Outras histórias”. Todavia, conforme citado anteriormente, no presente escrito o interesse recai sobre aqueles contos que já se faziam presentes na primeira edição e que possuem um forte vínculo com os temas do estranho, do fantástico e do maravilhoso.

O primeiro conto da obra no qual avulta uma perspectiva fantástica é “As ursos”. O texto faz referência a uma passagem bíblica na qual o profeta Eliseu amaldiçoa as crianças que

zombaram dele por sua calvície, sendo elas devoradas, como punição, por duas ursos que saem de um mato. No conto do porto-alegrense, doze crianças são ingeridas pela urso menor e rapidamente digeridas; enquanto outras trinta são engolidas pela urso maior, vindo a encontrar em seu interior condições propícias para o desenvolvimento de uma “cidadezinha”, a partir da qual são capazes de levar uma vida quase normal, com o estabelecimento de instituições de educação, saúde e o seguimento de um sacerdote chamado o Grande Profeta.

Entretanto, os filhos desses primeiros habitantes que constituíram “curiosa raça de anões” (SCLIAR, 1978, p. 14) dão origem a uma segunda geração, maior e mais desordeira que eles, desrespeitosos a toda e qualquer autoridade. Um dia, ao zombarem do Grande Profeta, dizendo-lhe “Sobre, calvo! Sobre, calvo!” (SCLIAR, 1978, p. 14), este os amaldiçoa – em nome do Senhor – e eles são rapidamente atacados por duas ursos, conforme consta na seguinte passagem:

Doze são engolidos pela urso menor e destruídos. Mas trinta descem pelo esôfago da urso maior e chegam ao estômago – grande cavidade, onde reina a mais negra escuridão. E ali ficam chorando e se lamentando: “Ai de nós! Ai de nós!” Finalmente, ascendem uma luz. (SCLIAR, 1978, p. 14)

Nesse conto, Scliar oferece uma continuação para a parábola bíblica, dando um tom insólito a ela ao estabelecer a continuidade da vida das crianças dentro do estômago da urso. O leitor aceita uma explicação sobrenatural para a narrativa, podendo essa ser classificada no gênero do fantástico-maravilhoso, principalmente a partir do momento em que é narrada a sobrevivência das crianças, vindo esse fato a ser repetido quando da morte da segunda geração de moradores da “cidadezinha”. A frase final do texto “Finalmente, ascendem uma luz”, aponta para o início de um ciclo da maldição lançada pelo profeta.

Outro conto que causa estranheza é “A vaca”, cujo enredo gira em torno de um naufrágio na costa africana que deixa apenas dois sobreviventes que se refugiam em uma ilha: um marinheiro e a vaca Carola. Sem ter do que alimentar-se, o marinheiro encontra no animal uma fonte para sua subsistência, nutrindo-se a partir de seu leite e dormindo próximo a ela durante as noites frias que o flagelam. O ponto de mudança no conto se dá no momento em que o homem inicia a comer o animal por quem até então se mostrava apegado:

Ele cortava um pedaço de carne tenra – gostava muito de língua – e devorava-o cru, ainda quente, o sangue escorrendo pelo queixo. A vaca nem mugia. Lambia as feridas, apenas. O marinheiro tinha sempre o cuidado de não ferir órgãos vitais; se tirava um pulmão, deixava o outro; comeu o baço, mas não o coração, etc. (SCLIAR, 1978, p. 19)

O ato do devoramento de um animal ainda vivo é apenas o início da construção da atmosfera estranha que permeia o conto, sendo desenvolvida em relatos mais cruéis do narrador onisciente, como nos seguintes fragmentos: “Uma noite arrancou um dos olhos de Carola, misturou-o com água do mar e engoliu esta leve massa” e “O marinho arrancou um dos chifres de Carola e improvisou uma corneta” (SCLIAR, 1978, p. 19). Aqui, a crueldade do homem com a vaca funciona como metáfora para a animalização do sujeito, que no mundo contemporâneo perde a solidariedade com o próximo e a substitui por uma busca constante pelo bem individual, centrando-se em si mesmo.

Tal narrativa pode ser definida como estranha pura, pois os eventos narrados apesarem de poderem ser explicadas por meios racionais, “são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes” (TODOROV, 1978, p. 53). Nota-se a possibilidade da ocorrência de um ato como o relatado em “A vaca” no mundo real, entretanto, não há uma aceitação desses atos, pois esses são de alto teor de crueldade, tornando-se inaceitáveis para o leitor. O ápice da narrativa se dá quando o marinho incendeia a vaca para atrair a atenção de um navio que passava próximo à ilha e que viria a resgatá-lo:

O rapaz desesperava-se: a noite caía e o navio afastava-se da ilha. Finalmente, o rapaz deitou Carola no chão e jogou um fósforo no ventre ulcerado de Carola, onde um pouco de gordura aparecia. Rapidamente, a vaca incendiou-se. Em meio à fumaça negra, fitava o marinho com o seu único olho bom. O rapaz julgou estremeceu, julgou ter visto uma lágrima. Mas foi só impressão. (SCLIAR, 1978, p. 19)

O conto que se segue no livro é “Cão”, que narra a história de um canino geneticamente modificado para cumprir uma única função: proteger o ser humano. O cachorro do conto, Bilbo, é uma criação japonesa aprimorada, que embora seja menor do que um copo de uísque, “mantém a ferocidade de um lobo” (SCLIAR, 1978, p. 21). Bilbo prova ser de grande obediência quando seu dono, Armando, manda-o agarrar um mendigo pela perna e devorá-lo, ao que ele obedece exemplarmente:

Com uma hábil manobra da minúscula cabecinha, Bilbo jogou sua presa no chão. A seguir, iniciando pela própria perna onde tinha os dentes ferrados, começou metodicamente a mastigar. Primeiro comeu o membro inferior; depois passou para o coto da perna, de lá ao abdômen, ao tórax, e à cabeça. Tudo muito rapidamente; ao mesmo tempo ia sorvendo o sangue, de modo a não sujar a grama verde. (SCLIAR, 1978, p. 23)

No entanto, o cão mostra não ser fiel apenas ao dono, mas sim àquele que proferir as palavras de ordem certas. Heitor, amigo de Armando, pede que Bilbo lhe seja dado em troca de

uma antiga dívida; Armando nega e Heitor o chama aos berros de marginal e ladrão, fazendo com que o até então dono seja devorado por seu cão. Posteriormente, a esposa de Heitor duvida que Armando tivesse dado Bilbo ao seu marido, conforme ele afirmara, e o acusa de ser “Ladrão! Marginal!” (SCLIAR, 1978, p. 23), dando início ao terceiro processo de devoramento pelo cachorro.

A criação de um cachorro devorador de humanos aparece como representativa da mesma perda de valores observada nos contos anteriormente analisados. Se em “A vaca” o comportamento da personagem em relação a um animal é que causa estranhamento, em “Cão” é o animal, forjado por seres humanos, que pratica ações bárbaras a mando de sujeitos que objetivam ferir outros de sua mesma espécie. Nesse conto, o fantástico-maravilhoso é usado para representar a sociedade contemporânea em sua face mais suja, mostrando o sujeito como alguém que preza apenas pelo próprio bem estar e despreza a existência alheia.

Em “Torneio de pesca”, o conto se passa na praia da Alegria, onde acontece o tradicional torneio de pescadores, no qual participam figuras importantes praticantes da pescaria. Tudo corre normalmente: peixes são pescados e os competidores confraternizam, até o momento em que surge a figura de um sujeito desconhecido e sua família, sendo eles “indivíduos sujos, mal educados e pouco aceitáveis ao convívio” (SCLIAR, 1978, p. 28). A partir desse momento da narrativa começam a aparecer relatos que vão tecendo a trama fantástica que se estabelece a partir daí, como na seguinte passagem:

Mas na manhã seguinte, comparece à praia o homem – Antônio era seu nome – e, sem pedir permissão, entrega-se às seguintes manobras: arregaça as calças até os joelhos. Entra na água, introduzindo-se entre as linhas de pesca dos esportistas. Mergulha os braços, até os cotovelos. Pronuncia em voz baixa algumas palavras. E quando retira os braços, tirá-los cheios de peixes! (SCLIAR, 1978, p. 28)

A presença do sujeito considerado “estrangeiro” causa incômodo aos demais participantes do torneio, uma vez que eles estão em um ambiente no qual se sentem pertencentes, onde ditam e obedecem as mesmas regras. Antônio, o forasteiro, causa desconforto ao invadir a água e pescar com as próprias mãos, contrariando a convenção de se fazer tal atividade com o uso de varas para pesca. Neste momento, quando há a referência ao fato de ele pronunciar “em voz baixa algumas palavras”, uma aura mágica em torno dessa personagem é construída.

Os participantes do torneio, juntamente do Presidente do Clube de Pesca, ao irem confrontar Antônio sobre seus hábitos estranhos, encontram ele e sua família devorando os peixes crus e ainda vivos, o que causa revolta entre o grupo. Uma medida drástica é tomada e o homem tem seus braços amputados como punição por seu comportamento, sendo tal atitude considerada aceitável e necessária pelas demais personagens, evidenciando o grotesco e o brutalismo

presentes na sociedade contemporânea. Tal narrativa pode ser incluída no subgênero do estranho puro, pois apresenta uma situação chocante e violenta que é passível de acontecer, o que não diminui sua aura de estranhamento.

O último conto no qual o estranho se manifesta a ser analisado no presente estudo é “Canibal”. Neste, um avião tripulado por Bárbara e Angelina, irmãs de criação, cai na Bolívia, em um território onde não há alimentos disponíveis na natureza para alimentá-las. Bárbara trouxera com si uma grande quantidade de alimentos, mas nega-se a dividi-los com a irmã, engordando e mostrando-se saudável enquanto a outra enfraquece por falta de comida. Sem ter outra saída para sobreviver, Angelina inicia um processo de comer partes do próprio corpo: “Angelina comeu os dedos das mãos, depois os dos pés. Seguiram-se as pernas e as coxas” (SCLIAR, 1978, p. 39).

Nessa narrativa o tema que vem à tona é a antropofagia, prática inaceitável na sociedade moderna que consiste em um ser humano comer uma ou mais partes de outro ser da mesma espécie. Contudo, aqui se comete um “auto-canibalismo”, o que gera um desconforto ainda maior para quem lê o texto. Apesar da situação absurda vivenciada pelas duas, elas mantêm um relacionamento cordial, como se vê no seguinte excerto:

Bárbara ajudava-a a preparar as refeições, aplicando torniquetes, ensinando como aproveitar o tutano dos ossos, etc. No décimo quinto dia, Angelina viu-se obrigada a abrir o ventre. O primeiro órgão que extraiu foi o fígado. Como estava com muita fome, devorou-o cru, apesar dos avisos de Bárbara, para que o fritasse primeiro. Como resultado, ao fim da refeição continuava com fome. Pediu à Bárbara um pedaço de pão para passar no molhinho. Bárbara negou-se a atender o pedido, lembrando as ponderações já feitas. (SCLIAR, 1978, p. 39)

Ao final do conto, Bárbara é resgatada e tem de explicar o porquê de o cadáver da irmã estar reduzido quase apenas ao esqueleto, ao que ela responde que índios canibais haviam a devorado. A falsa explicação, conforme evidencia o narrador, é oferecida com o intuito de “preservar intacta a reputação da irmã” (SCLIAR, 1978, p. 39); entretanto, Bárbara, ao inventar índios antropófagos na Bolívia, parece proteger muito mais a si mesma, escondendo seus atos de crueldade contra a irmã. A supracitada narrativa parece ficar no limiar entre o estranho e o fantástico-maravilhoso, pois não se pode especificar até que ponto um acontecimento como o relatado poderia dar-se na vida real, tornando impossível fazer essa oposição entre universo ficcional e universo concreto.

Em síntese, pode-se afirmar que dentre os contos analisados a presença do insólito se dá de maneiras diferenciadas, sendo a atmosfera de estranheza construída pelo narrador de forma particular em cada texto. Contudo, nota-se haver uma predominância de casos de devoramento

nessas narrativas, estando esse tema presente em todos os contos analisados, com exceção de “Torneio de pesca”, fato este que será comentado nas conclusões finais do presente ensaio.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente ensaio, objetivou-se mostrar como o fantástico e seus subgêneros se manifestam em cinco contos da obra *O carnaval dos animais*, de Moacyr Scliar. Observou-se que nos contos “As ursos” e “Cão” é o fantástico-maravilhoso que se faz presente, enquanto “A vaca” e “Torneio de pesca” podem ser classificados como pertencentes ao subgênero do estranho puro. Já “Canibal”, parece não ser passível de ser delimitado em apenas uma das manifestações do fantástico propostas por Todorov, podendo o texto se aproximar tanto do estranho puro, quanto do fantástico-maravilhoso.

Além da presença do fantástico, todos os contos, exceto “Torneio de pesca”, trazem o tema do devoramento de pessoas ou animais por outros seres. A reincidência dessa temática aponta para a violência e o insólito presentes nessa seleção contística, fazendo uma alusão ao absurdo da vida contemporânea na qual o homem confronta-se com seu semelhante a todo instante, passando por cima de princípios morais para atingir seu objetivo. Esse devoramento, portanto, aparece como metáfora para o egoísmo humano e a constante busca por satisfação própria, o que o leva a consumir e devorar o outro.

Outro fato a ser observado é a utilização de animais como alegoria ou símbolos nos contos analisados acima, como é o caso de “As ursos”, “A vaca” e “Cão”. Cabe ressaltar que Scliar lançou *O carnaval dos animais* no ano de 1968, período no qual o Brasil enfrentava uma dura repressão sob o regime militar, razão essa que justifica o uso de referências animais para tratar de uma sociedade humana corrompida e violenta. A respeito disso, Dário Taciano de Freitas Júnior, em sua dissertação de mestrado, aponta que os eventos nos quais esses animais aparecem são análogos

às situações que chocam a sociedade e podem, atualmente, ser encontradas em notícias de periódicos, jornais, enfim, nos meios de comunicação de massa em geral. Os textos presentes pertencem, sobretudo, a um gênero literário que se constitui num choque ao leitor, pois, neles, nota-se, de maneira mais aguda, os impasses da crise que atravessa a sociedade contemporânea. (JÚNIOR, 2009, p. 57)

A partir do comentário acima se pode notar que o fantástico aparece para apresentar situações absurdas que reproduzem questões do cotidiano humano. Portanto, os contos de Scliar são um retrato de questões sociais da contemporaneidade revestidas sob uma face fantástica e



alegórica, a partir da qual os conflitos da modernidade são apresentados em uma atmosfera que causa estranhamento, fazendo o leitor refletir a respeito da barbárie existente também, e principalmente, fora do universo ficcional.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

JÚNIOR, Dário Taciano de Freitas. O simbolismo animal medieval: um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros. 2009. **Dissertação** (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <http://pos.letras.ufg.br/uploads/26/original_dario.pdf>. Acesso em: 07. set. 2013.

SCLIAR, Moacyr. **O carnaval dos animais**. 2. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2004.

UM MERGULHO NO IMAGINÁRIO DE *SATOLEP*, DE VITOR RAMIL

LUCIANA P. URBIM
FURG

Esta pesquisa surgiu do desejo de realizar um trabalho que conseguisse relacionar diferentes linguagens: literatura, música e fotografia, criando, desse jeito, um cruzamento entre diferentes áreas e mostrando a força da literariedade em cada uma delas. Dessa forma, tentou revelar um olhar que lê não apenas o texto e suas entrelinhas, mas o mundo em que a literatura está inserida, em suas variantes, sejam elas habitantes de imagens fotográficas ou companheiras de notas musicais.

A obra de Vitor Ramil foi uma constante inspiração durante todo o processo de criação e desenvolvimento desta pesquisa. Suas canções e textos literários ajudaram a dar corpo às ideias soltas, percepções e reflexões que deram origem ao projeto, que, pouco a pouco, começaram a criar forma, sobretudo a partir da leitura de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Desde então, começou a se desenhar esta pesquisa, inicialmente como um devaneio, nascido da bruma, que associava os conceitos do filósofo ao universo imaginário criado por Ramil, principalmente em relação à cidade de Satolep.

Ao entrar em contato com as obras escritas pelo autor (*Pequod*, *A Estética do Frio* e *Satolep*), elegeu-se o romance *Satolep* como *corpus* por perceber o amplo material contido nessa narrativa, sobretudo pela forma inovadora do livro, constituído também por imagens fotográficas, e por diferenciados planos de leitura. Mesmo assim, torna-se impossível deixar as outras obras totalmente de fora, devido à forte intersecção entre elas, seja o romance, o ensaio ou a novela. O conjunto de criações de Ramil mostra-se imbricado e revela uma abarcante circularidade, a qual pode ser constatada ao ler suas obras e identificar a temática e os elementos em comum que constituem todos seus textos. Logo, mesmo não fazendo parte do *corpus* da presente pesquisa, o ensaio *A estética do frio – Conferência de Genebra* (2004) e a novela *Pequod* (1995) são ocasionalmente mencionados para confirmar algumas constatações no decorrer da análise aqui proposta.

O universo musical de Vitor Ramil, embora parte imprescindível a integrar o universo criativo do artista, também não constitui foco desta pesquisa, mas surge como uma peça importante para sustentar algumas ideias defendidas ao longo da dissertação. Da mesma maneira que os

textos literários, as canções e suas letras (muitas, influenciadas diretamente pela literatura não apenas de Ramil, mas de outros escritores) surgem como elementos interconectados com todo o restante de suas produções, configurando, juntamente com as obras literárias, uma unidade.

Cada um dos elos citados ajuda a dar forma a esta “unidade na diversidade”, justamente um dos objetivos propostos por Ramil em *A estética do frio* (2004). Tal pensamento acaba por ser empregado como mote durante esta pesquisa, buscando trazer um pouco do rico universo do artista, através de todas suas formas de expressão, visando, com a abordagem adotada, revelar o universo simbólico de um artista que, em cada uma de suas obras, projeta elementos e símbolos presentes em seu imaginário, o qual transcende a esfera individual, e passa a ser compartilhado com seus leitores.

Ramil evoca em suas criações, um imaginário sulino, carregado de elementos e símbolos da cultura local, mas com um olhar ao longe, buscando o mais universal do ser humano: o indivíduo e suas buscas, os encontros e desencontros que dão forma aos nossos caminhos e escolhas, onde quer que estejamos. Sem importar de onde “vemos” ou para onde vamos.

Por meio de *Satolep*, Vitor Ramil incorpora alguns elementos “preponderantes” da cultura sul-rio-grandense que remetem ao imaginário do sul, recriado em seu livro. Utilizando-se de fotografias antigas, personagens históricos e imagens poéticas construídas por ele, o autor cria uma narrativa em que os elementos da cultura sulina surgem com força e configuram, assim, a mítica Satolep, como palco da memória afetiva e do imaginário de um indivíduo em busca de si. Selbor, o personagem protagonista da obra, retorna a sua cidade natal, na tentativa de completar um ciclo em sua vida, iniciado com a saída de Satolep, mas ao se fechar um ciclo, sempre se abre um novo, o que acaba lançando o personagem em uma espiral de acontecimentos através de uma contínua deambulação pela cidade.

Com o estudo apresentado, busca-se analisar os elementos que compõem o imaginário construído por Ramil em sua narrativa, a fim de melhor compreender a obra, percebendo-se, igualmente, a importância do papel de cada elemento na constituição da narrativa e na construção de um imaginário sulino. Para tanto, recorre-se a alguns teóricos do Imaginário, como Gilbert Durand e Gaston Bachelard, bem como aos teóricos da imagem fotográfica Roland Barthes e Philippe Dubois, no intuito de embasar teoricamente a análise pretendida.

A estrutura do trabalho divide-se essencialmente em três partes: a primeira busca apresentar o autor e sua trajetória, visando uma imersão em seu universo criativo a fim de melhor compreender a obra analisada. Nessa primeira parte, o leitor poderá conhecer um pouco mais da vida e obra de Vitor Ramil, músico, compositor, letrista, intérprete, escritor. Por meio da fortuna crítica consultada, pode-se também constatar diferentes olhares ante a recepção de suas obras no universo da palavra. Conhecido por suas canções, bem como pela criação do conceito de Estética do Frio, percebe-se que ainda há um amplo espaço a ser conquistado pelo autor

nas terras da academia. Pouco a pouco (devido à sua recente produção literária), seu trabalho começa a ser descoberto, conforme se pode constatar a partir de alguns poucos pesquisadores que vêm se debruçando sobre suas obras.

A segunda parte aborda a questão imagística presente em *Satolep*, e analisa a importância das imagens fotográficas contidas na obra. Para tanto, são tomadas como referência diferentes abordagens teóricas relacionadas à fotografia. Também são apresentados distintos conceitos de imagem, com o intuito de ampliar a discussão relativa ao plano visual da obra. Não menos importantes do que os textos que as acompanham, as imagens surgem como parte de um segundo plano de leitura do livro, tornando-se peças-chave para o entendimento de uma “educação do olhar”, almejada pelo protagonista do romance analisado.

A terceira e última parte deste trabalho aprofunda a imersão no imaginário satolepiano, buscando investigar imagens simbólicas recorrentes em *Satolep* e analisar a obra sob o olhar transcendente de Bachelard, Durand, Jung e Campbell, predominantemente. Através do viés intimista da narrativa, busca-se acompanhar a *flânerie*, penetrar a bruma que envolve a cidade, a paisagem úmida e onírica que compõe *Satolep*; busca-se imergir em suas águas, ora de chuva, ora de marolas, ora de solidões; mergulhar no reflexo espelhado da cidade e, então, dar seguimento à dança circular da espiral, sempre ansiosa por recomeços.

Em cada uma das três partes, são apontados diferentes elementos simbólicos da análise, cada uma dessas unidades funciona como um núcleo, ou, na linguagem dos mosaicos, um “nicho”, formado por suas pequenas “tesselas”. Ao longo do trabalho, cada um dos três núcleos vai se juntando com os demais, a fim de comporem, em comunhão, a totalidade deste mosaico, construído pela presente interpretação da obra.

A análise realizada não espera colocar em linha reta os sinuosos sentidos presentes em *Satolep*, tampouco encerrar a narrativa em uma “fórmula” de compreensão da mesma. A intenção primeira e constante foi apenas a de seguir tais caminhos bifurcados, entregando-se ao jogo da leitura como uma experiência sentida, desperta a cada virar de páginas.

Este trabalho é resultado dessa percepção e surge como uma possibilidade de direção entre as tantas que surgem diante da obra, tendo sempre em mente o conselho de Walter Benjamin: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1994:73). Além de perder-se na cidade, é também preciso perder-se no tempo, como indica a própria epígrafe da obra, que remete à dispersão da ordem do tempo, propondo uma entrega à narrativa e suas imagens como em uma jornada rumo ao desconhecido.

Dessa maneira, uma vez que, para conhecer uma cidade é preciso saber submergir em suas ruas, e em “seu tempo”, entende-se *Satolep* como um convite a perder-se, sendo este um caminho possível para experimentar a cidade em sua totalidade, para, só então, tornar-se um

iniciado no emaranhado de suas tessituras.

A INVENÇÃO DE SATOLEP...

Nascido em sete de abril de 1962, na cidade de Pelotas, interior do Rio Grande do Sul, Vitor Hugo Alves Ramil iniciou cedo sua carreira artística. Irmão mais novo de uma prole de seis filhos (entre eles a dupla de músicos Kleiton e Kledir), o caçula da “dona Dalva” e do “seu Kleber” encontrou desde o berço inspiração para uma trajetória que hoje já ultrapassa os trinta anos. Foi no meio familiar que deu os primeiros passos, tanto na música quanto nas letras. Tendo crescido em um ambiente bastante musical, Ramil, desde muito cedo, inicia a escrever e a compor. Em 1981, com apenas dezoito anos, lança seu primeiro álbum: “Estrela, estrela”, com composições próprias, incluindo a canção-título do disco que mais tarde seria também gravada pelas vozes de Gal Costa, Milton Nascimento e Maria Rita.

Seu segundo disco, “A paixão de V segundo ele próprio”, lançado em 1984, traz sua primeira milonga¹, composta aos dezesseis anos, “Semeadura”, que mais tarde seria traduzida para o espanhol como “Siembra” e cantada por Mercedes Sosa. O álbum também contém “Milonga de Manuel Flores”, composição musical baseada no poema homônimo de Jorge Luis Borges (canção que ressurgiria com sua versão original, em espanhol, no álbum “Délibáb²”, de 2010), numa demonstração da precoce aproximação com a cultura dos países vizinhos, observada ao longo de sua produção:

MILONGA DE MANUEL FLORES³

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele
Decirle adiós a la vida,
Esa cosa tan de siempre,
Tan dulce y tan conocida.

1 Estilo musical característico da região sul da América do Sul, integrante da cultura gaúcha, presente no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai.

2 Álbum lançado em 2010, composto unicamente por milongas compostas a partir de poemas de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas.

3 Poema do livro *Para las seis cuerdas* (1965) de Jorge Luis Borges. Obra composta por onze milongas, das quais seis delas já foram musicadas por Vitor Ramil.

Miro en el alba mis manos,
Miro en las manos las venas;
Con extrañeza las miro
Como si fueran ajenas.

Vendrán los cuatro balazos
Y con los cuatro el olvido;
Lo dijo el sabio Merlín:
Morir es haber nacido.

¡Cuánta cosa en su camino
Estos ojos habrán visto!
Quién sabe lo que verán
Después que me juzgue cristo.

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.

A influência das sonoridades e da literatura oriundas do outro lado do Rio da Prata, bem como o contato com a língua espanhola, presente em muitas de suas obras, como no exemplo da canção citada, dá-se em parte pela própria origem do artista: o pai oriundo do Uruguai e o avô da Espanha. Aos onze anos de idade, já escrevia e foi ganhador de um concurso nacional de contos, no âmbito do Rio Grande do Sul. Apaixonado pelo escritor Jorge Luis Borges, conta que quando o leu pela primeira vez, aos treze anos, mesmo sem entender plenamente o conteúdo da obra sentiu-se “fisgado” pela linguagem do escritor argentino.

Desde então, pode-se notar que a influência de Borges entrelaçou-se na poética de Ramil, gerando uma inspiração criativa, iniciada com a primeira canção, musicada em 1984, e que o acompanhou até seu recente trabalho musical, “Délíbáb” (2010).

Foi também no período de sua adolescência, segundo entrevistas consultadas, que o artista criou o anagrama Satolep, por entender que continha a sonoridade ideal para usar em suas canções. A fim de começar a entender o imaginário criado por Vitor Ramil, é preciso, primeiramente, desvendar a gênese da sua talvez mais renomada criação: a cidade de Satolep. Inspirada na antiga Pelotas, cidade gaúcha localizada no extremo sul do Brasil, Satolep desponta, ao mesmo tempo, como cenário e personagem de letras de canções e de textos escritos pelo artista, bem como intitula o romance de 2008.

A invenção de Satolep se dá desde cedo no universo criativo de Vitor Ramil: a cidade surge pela primeira vez na composição da canção “Satolep” (1984), integrante do segundo álbum

do artista: “A paixão de V segundo ele próprio”. Na música, surge este habitante, caminhante da cidade, um *flâneur*⁴, a falar das impressões que vai colhendo pelas ruas e, ao final, narra sua experiência, utilizando importantes símbolos, presentes de forma bastante incisiva em *Satolep*, na composição dos caminhos de pedra e nuvem, aos quais irá se referir constantemente o personagem Selbor, no romance de 2008.

A cidade surge na composição “Satolep”, versando sobre um indivíduo a perambular por sua história, através das ruas e símbolos de sua cidade, conforme se pode atestar nos seguintes trechos:

Sinto hoje em Satolep
O que há muito não sentia
O limiar da verdade
Roçando na face nua
As coisas não têm segredo
No corredor dessa nossa casa

(...)

Só, caminho pelas ruas
Como quem repete um mantra
O vento encharca os olhos
O frio me traz alegria
Faço um filme da cidade
Sob a lente do meu olho verde
Nada escapa da minha visão.
Muito antes das charqueadas
Da invasão de Zeca Netto
Eu existo em Satolep
E nela serei pra sempre
O nome de cada pedra
E as luzes perdidas na neblina
Quem viver verá que estou ali.

O aparecimento de *Satolep*, primeiramente, na música de Ramil, evidencia a estreita ligação entre as criações musicais e literárias do artista e vem corroborar a ideia de que esse universo criativo é um só, apesar de Ramil encontrar diferentes canais para expressar suas ideias e manifestações artísticas.

A importância de perceber a presença dos elementos que permeiam a literatura de Ramil já pode ser destacada desde então, através dos temas com os quais trabalha, como a

4 *Flâneur*: no sentido de caminhante solitário da cidade, a perambular entre as ruas e a multidão.

solidão, o universo íntimo, o ambiente da casa, a percepção de mundo individualizada, somados aos elementos simbólicos exteriores, a exemplo da própria cidade, suas ruas e impressões, o que fica ainda mais claro nas frases finais da última estrofe, em que o narrador afirma: “Eu existo em Satolep/ E nela serei pra sempre/ O nome de cada pedra /E as luzes perdidas na neblina”, evocando dois elementos cruciais do imaginário de Ramil: a pedra e a neblina, bastante presentes também no romance *Satolep* (2008).

Nesse segundo álbum, já se fez sentir os exercícios musicais de aproximação com a milonga, bem como com a temática urbana, duas constantes na produção de Ramil. Os próximos trabalhos musicais, “Tango” (1987) e “À Beça” (1995), representam um movimento outro na criação de Ramil, influência do período em que o artista residiu no Rio de Janeiro. Canções como “Sapatos em Copacabana” e “Sol”, mostram essas outras tonalidades a integrarem a paleta do compositor.

É ainda na música que ressurgirá Satolep, desta vez na canção “Joquim”, do álbum “Tango” (1987). A canção apresenta-se como uma narrativa a contar a história de Joquim, “o louco do chapéu azul”, um personagem fictício baseado em uma personalidade histórica de Pelotas, um inventor do início do séc. XX, chamado Joaquim Fonseca. Com isso, Ramil mostra, mais uma vez, a aproximação entre música e literatura, e novamente surge Satolep, reafirmando a necessidade de um lugar ficcional para servir de palco à história narrada, a fim de criar uma atmosfera fantástica, descolada da história real e aproximada da ficção:

Satolep noite
No meio de uma guerra civil
O luar na janela não deixava a baronesa⁵ dormir
A voz da voz de Caruso⁶
Ecoava no teatro vazio
Aqui nessa hora é que ele nasceu
Segundo o que contaram pra mim.

(...)

Joquim, Joquim

Nau da loucura

5 Referência à Baronesa de Três Serros, que habitou o Solar construído no apogeu das charqueadas no século XIX. A figura da Baronesa faz parte da história e da cultura pelotense, assim como o Solar, que atualmente abriga o Museu Municipal Parque da Baronesa, em Pelotas.

6 A letra ficcionaliza a apresentação do tenor italiano Enrico Caruso durante sua passagem pelo Brasil e pela Argentina, em 1917, tendo como palco o Theatro Sete de Abril em Pelotas, o primeiro construído no estado.

No mar das ideias

(...)

Simultaneamente aos lançamentos de “Tango” (1987) e “À Beça” (1995), é durante sua estada no Rio de Janeiro que Ramil começa a pensar a Estética do Frio, voltando seu olhar mais uma vez às cores do sul, do pampa e do frio que, a seu ver, simbolizam os gaúchos e sua cultura. Frente a essa reflexão, acerca da identidade sulista, surgem os primeiros textos que, futuramente, configurariam o ensaio *A estética do frio* (2004), – cujo conteúdo será abordado com mais profundidade nas próximas páginas.

Sua volta ao Rio Grande do Sul é marcada pelo álbum “Ramilonga – Estética do Frio” (1997), quando o artista lança um álbum composto unicamente por milongas, apresentando uma temática plenamente voltada para a identidade sulina, musical e literariamente, inspirado em poemas de João da Cunha Vargas⁷ (“Gaudério”, “Deixando o pago”, “Último pedido”), de Juca Ruivo⁸ (“Memórias dos brados das ramadas”), do folclore uruguaio (“Milonga”), bem como pelas referências de João Simões Lopes Neto⁹, conforme podemos observar em “No Manantial”, música que dialoga com o conto homônimo. A canção inicia com o cantor recitando a pergunta de abertura do conto de Simões Lopes: “Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?”, e finaliza da mesma forma, usando uma frase encontrada no final do conto, a qual retoma a primeira: “Vancê está vendo bem, agora?”, e segue versando sobre a história:

*No manantial
eu vi nascer
uma rosa
baguala.*

É igualmente nesse álbum que a temática da cidade fica mais evidente, segundo pode-se perceber nas letras de canções como “Milonga das sete cidades”: “Milonga é feita solta no tempo/ Jamais milonga solta no espaço/ Sete cidades frias são sua morada”, canta Ramil, traduzindo em cidades os sete elementos fundamentais que darão vida à Estética do Frio: Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia.

As sete propriedades fundadoras do conceito surgem para falar de sete cidades percorridas

⁷ Poeta gaúcho (1900-1980) cuja temática da obra versava sobre o homem do campo.

⁸ Outro poeta gaúcho (1902-1972) de forte viés regionalista.

⁹ Escritor gaúcho (1865-1916), pelotense, autor, entre outros, de “Contos gauchescos” e “Lendas do sul”.

por Ramil durante a criação de suas composições, todas regidas pelo frio, e que serviram de inspiração para a composição da música, cada uma delas percebida de forma diferenciada, com uma especificidade própria. Desse modo, cada propriedade transforma-se em uma imagem poética distinta de cada localidade. Conforme o teórico do Imaginário, Gaston Bachelard, “a imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos, tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser”. (BACHELARD, 2008:8).

Dessa forma, as sete cidades surgem como sete imagens relacionadas aos sete elementos fundamentais que moldam a Estética do Frio, criando, com tal característica, cada uma, um devir de uma expressão, de um ser que se cria através de sua representação.

2. SATOLEP E O IMAGINÁRIO DO SUL...

A cidade de Satolep, desde seu surgimento na esfera musical, também começa a figurar em outras linguagens utilizadas pelo artista, como no teatro, por exemplo, através do personagem Barão de Satolep, criado por Ramil na passagem dos anos 80 para os 90, período em que se afastou dos estúdios e dedicou-se ao teatro. O Barão era a representação caricaturizada de “um nobre pelotense”. De aparência pálida e corcunda, o personagem surgiu como uma espécie de *alter ego* do artista, a ironizar as classes sociais mais abastadas da sociedade.

A primeira aparição textual de Ramil, a falar de Satolep, encontra-se na versão do ensaio “Estética do frio”, publicado na coletânea *Nós, os gaúchos* (1992), texto que surge como um primeiro manuscrito do conceito publicado posteriormente no livro *A Estética do frio - Conferência de Genebra* (2004), fundamental para percebermos o quanto os elementos já presentes na canção de 1984 vão sendo aprofundados, servindo como ponto de partida para as reflexões posteriores do artista, de acordo como podemos ler no seguinte trecho:

Anoiteceu. A chuva fina voltou a cair e a parar de cair sobre Satolep. A umidade faz os vidros e as tijolelas suarem; mofa os discos, amolece e empena as capas dos livros. É junho. Vou até a janela; limpo o vidro e olho para a rua. As pedras regulares do calçamento estão acesas sob a luz dos postes, onde primeiro se vê a **neblina densa**¹⁰ que, chegando devagar, **descerá até o chão e transformará esta cidade planejada numa cidade infinita**. Nada nem ninguém acha Satolep à noite nestas condições. (RAMIL, 1992:262).

Na citação, observamos Satolep se configurando como forte componente do universo literário do autor, construída com elementos altamente definidores da Estética do Frio: o inverno,

¹⁰ Grifos da autora.

a umidade, a chuva, a cidade, o intimismo, a neblina e sua fantasmagoria, conferindo a ela uma qualidade irreal, como se não fizesse parte do mundo real e fosse apenas uma miragem visada pelo narrador.

No fundo, isso tudo é apenas o que meu olho inventa: Satolep. No tabuleiro rigoroso dessas ruas e na arquitetura minuciosa desses prédios a vida contemporânea explode em sua diversidade. Quando a noite chega, mil outras vezes a explosão se espalha em coisas que a cidade sonha. E a neblina desce e se instala. Estética do frio. (RAMIL, 1992:270).

Tais trechos acabam por serem suprimidos da versão final, publicada em 2004, mas demonstram a trajetória da formação do imaginário do artista em suas letras e escritas, ao passo que apontam a permanência de imagens e temas que serão recorrentes em sua obra musical e literária.

Na literatura, a novela *Pequod* (1995), primeiro livro de Vitor Ramil, traz Satolep como palco e serve de inspiração para a história contada quase que autobiograficamente, baseada em algumas memórias de infância do próprio autor. Nela, a cidade surge como um espaço rico em símbolos relacionados ao tempo e ao pai do narrador.

Um pouco como o relógio e o tempo, um pouco como Ahab, **a cidade¹¹ rigidamente planejada dissolve-se na neblina, transformando-se numa cidade infinita**. Luzes indefinidas sinalizam as ruas retas que se cruzam até a margem de um rio silencioso que se aproxima sem ser visto. (RAMIL, 1995:27).

As construções textuais do trecho recém-citado são quase idênticas as já vistas na canção “Satolep” e na primeira versão do ensaio, de 1992. Os elementos apresentados anteriormente vão sendo reiterados e amplificados simbolicamente através dos textos literários do artista, conforme podemos observar.

É possível, então, perceber que, ao longo da obra de Ramil, tanto musical quanto textual, evidencia-se e intensifica-se a relação com a cidade, o que na literatura irá culminar no romance *Satolep* (2008): a obra traz a história de um homem, o fotógrafo Selbor, e uma cidade, Satolep.

A narrativa, em primeira pessoa, inicia com a volta de Selbor a Satolep (sua cidade natal) na véspera de completar seus trinta anos. O retorno à cidade, como que atraído por um estranho chamado, lança-o em busca de algumas respostas que poderão ajudá-lo a entender melhor seus caminhos e escolhas, na tentativa de preencher alguns espaços vazios do passado e também do presente.

11 Grifos da autora.

Imbuído pelo desafio de “aprender a ver”, Selbor se estabelece na cidade em sua carreira de fotógrafo. Já em seu primeiro trabalho, conhece um rapaz que está prestes a deixar a casa dos pais e, como ele próprio fez outrora, iniciar-se na arte do mundo. Selbor acompanha-o até a estação e, ao embarcar, o jovem perde uma enigmática pasta, cheia de folhas datilografadas que, em sua primeira página, misteriosamente contém o nome do fotógrafo. Aos poucos, Selbor descobre que os escritos contidos na pasta parecem descrever previamente cenas de fotos suas, antes mesmo de elas acontecerem.

O inusitado acontecimento lança-o em uma enigmática jornada em busca de sentido, e o faz embarcar num misterioso abismo de imagens, perdendo-se em uma constante deambulação por Satolep. Tudo na tentativa de capturar fragmentos que o ajudarão a compor a elucidação desse estranho jogo em que ele se vê envolvido, o de dar nascimento a um novo olhar e, enfim, aprender a ver. Jornada que culminaria na ideia de uma exposição por ele denominada o “grande círculo”.

Desponta novamente a figura do *flâneur* que, segundo o filósofo Walter Benjamin, a respeito da obra do poeta Baudelaire e sua relação com a cidade de Paris, seria aquele que “vê a cidade sem disfarces” (BENJAMIN, 2000:56). A cidade representaria “seu templo, seu local de culto (...) o verdadeiro lugar sagrado da *flânerie*” (ROUANET, 1992:50), ou seja, a arte de flunar, percorrendo os caminhos e sentidos da cidade. O *flâneur* é considerado o “alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado”. (ROUANET, 1992:50).

Ao perambular por suas ruas, como um estranho a tentar apreender a realidade do entorno, Selbor torna-se o típico *flâneur* urbano a andar a esmo e captar recortes do mundo da cidade. Os espaços interior e exterior fundem-se, um completa-se no outro, numa relação de complementaridade. Há um preenchimento a cada captura fotográfica, como se tais imagens da cidade trouxessem explicações que vão ao encontro dos anseios existenciais de Selbor. Através da máquina fotográfica, ele olha o mundo e busca compreendê-lo. Na rede de fotografias que acaba por construir em torno de si, procura entender a própria trajetória de vida. “Lancei-me na afluência dessas ruas e nelas fiz meu aprendizado”, conta um dos personagens ao fotógrafo, como que ao indicar-lhe um caminho, a exemplo do seu. (RAMIL, 2008:51). Ao olhar o mundo que o cerca, ele não apenas capta o que vê, mas reflete sobre as imagens da cidade.

Satolep é magia... eu olhava a rua... as pessoas lá fora abriam caminho no resto de luz avermelhada do fim de tarde. Embora seu ritmo fosse acelerado, eu as observava com tanta avidez, que pareciam estar andando devagar. Eram em grande número, mas a luminosidade resta espessa entre elas. Homens enérgicos, concisos, vítreos; mulheres plásticas, nítidas, verticais. O frio os delineava. (RAMIL, 2008:26).

Nesse sentido, o papel da cidade, surge como caminho fundamental no processo de “buscar-se”. O trânsito pela urbe revela-se o movimento do indivíduo na luta pela identidade, através da procura por seu próprio olhar sobre o mundo, experimentado pela prática fotográfica.

Gaston Bachelard dá margem à percepção do lugar como ambiente em que se desenvolve a configuração do universo literário, como um tipo de amplificação simbólica do mundo. O filósofo percebe o espaço enquanto “instrumento de análise para a alma humana” (2008:20). Em sua obra “A poética do espaço”, concebe cada lugar na condição de uma importante imagem simbólica a ser decodificada. Se podem os espaços da casa, por exemplo, representarem um caminho para compreender a alma humana, a cidade também constituiria um espaço capaz de revelar a alma de seus habitantes, como extensão de suas casas. Olhar para ela pode ajudar-nos a conhecer mais de suas almas e, por que não dizer, da alma da própria cidade? “Eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho”, afirma o filósofo (2009:152). Dessa forma, a cidade é resultado desse universo sonhado por seu observador.

Segundo Bachelard, na profundidade do ser do sonhador, “o tempo já não tem ontem nem amanhã” (2009:166). “O devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (2008:189). Logo, pode-se dizer que o devaneio do *flâneur* conduz para “um tempo desaparecido” (ROUANET, 1992:50), conforme aponta Benjamin, um tempo cronologicamente inalcançável. Um verdadeiro “destempo” que representa, na verdade, o tempo subjetivo de cada indivíduo, o tempo de cada um no processo de descobrir-se; processo permeado pela presença da cidade. Segundo expõe um dos personagens do livro, “Dê-se tempo. Faça-se e deixe-se fazer (...) nascer leva tempo”. (RAMIL, 2008:77).

Ao falar da “sua” Satolep, Vitor Ramil refere-se a uma cidade inventada, mais resultado de impressões e sentidos do que de memórias ou registros, e estes vêm ajudar a compor seu imaginário, reforçando a relação afetiva com a cidade e o mundo que ela suscita: um lugar outro, idealizado, inventado, alhures, o da imaginação.

Essa cidade da qual fala Ramil é uma cidade imaterial, subjetiva, mas que alcança uma configuração também coletiva, à medida que incorpora imagens e histórias integrantes de uma cultura local. Uma cidade sem tempo e espaço determinados, tão flutuantes quanto o pensamento e o devaneio. É no espaço da imaginação que Satolep se constrói e é nela que os personagens de Ramil habitam.

REFERÊNCIAS:

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Paris do Segundo Império. In _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. O flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- RAMIL, Vitor. **A paixão de V segundo ele próprio**, Som Livre, 1984.
- _____. **Tango**, EMI-Odeon, 1987.
- _____. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1992.
- _____. **Pequod**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- _____. **Ramilonga – a estética do frio**. Satolep Discos, 1997.
- _____. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- _____. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. **Delibáb - milonga da milonga**. Apresentação do cd lançado em 2010. Disponível em: http://www.vitorramil.com.br/textos/delibab_pt.htm. Acesso em: 11 jan 2012.
- ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?. **Revista USP**. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, v.1, n. 15, set/out./nov. 1992. p. 49-75.

BRANCA DE NEVE E O CAÇADOR: VAIDADE E BELEZA EM PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA

LUCIELE GONÇALVES DA SILVA
UNIRITTER

1. INTRODUÇÃO

O conto “*Branca de Neve*” é um dos mais conhecidos da literatura mundial, foi traduzido em mais de cento e setenta idiomas, possui diversas versões entre comédias, dramas, romances, paródias. Também o encontramos representado no cinema em diversas realizações desde 1902.

O conto original “*Branca de Neve*” foi um dos contos compilados pelos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, alemães oriundos da cidade de Hanau, entre várias outras histórias clássicas, tais como “*Rapunzel*”, “*Cinderela*”, “*Chapeuzinho Vermelho*”, entre outras. A coletânea dos Grimm foi publicada em 1812 e, apesar de seu destaque posterior, o sucesso dos contos não foi imediato. Inicialmente, diversos leitores não apreciaram o excesso de detalhes cruéis e de notas de rodapé presentes nos textos, dado ao rigor filológico dos seus organizadores. Provavelmente este foi um dos fatores impeditivos do sucesso imediato dos contos.

O conto “*Branca de Neve*” possui algumas versões contemporâneas importantes para cinema e televisão, dentre elas o filme “*Espelho, Espelho Meu*”, do diretor Tarsem Singh, lançado em 2012, o seriado “*Once Upon a Time*” criado por Edward Kitsis e Adam Horowitz, estreado no Brasil em 2012 no canal Sony. A trama do seriado se passa na cidade fictícia de Storybrooke, em Maine, EUA, na qual a filha e o neto de Branca de Neve tentam quebrar uma maldição poderosa que transportou os personagens dos contos de fadas para essa cidade. Acrescenta-se ainda a “*Branca de Neve e o Caçador*”, dirigido por Rupert Sanders, em 2012.

A adaptação de “*Branca de Neve e o Caçador*”, foco deste artigo, apresenta como principais características a disputa de poder entre a Rainha Ravenna e Branca de Neve, a vingança e a busca eterna pela beleza, aspectos bastante característicos do comportamento na sociedade atual, reconhecida pelo individualismo, pela valorização das aparências e pelo hiperconsumo, tal como afirmam Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman.

Este artigo apresenta um estudo da adaptação do conto *Branca de Neve e o Caçador*, destacando temas que dialogam com a cultura contemporânea. A análise desenvolve-se, num primeiro momento, tratando dos contos de fada em geral e “*Branca de Neve*”, em particular; em seguida, abordamos “*Branca de Neve e o Caçador*”, comparativamente ao conto original, explicitando as transformações culturais assinaladas no filme. Finalmente, são apresentadas algumas reflexões, a título de considerações finais.

2. CONTO DE FADAS

Os contos são histórias, ou narrativas inventadas, transmitidas de geração em geração e apresentam em seu conteúdo elementos que remetem às experiências de vida, que dizem do modo como os seres humanos evoluem e se afirmam como comunidade, povo ou nação. Segundo Italo Calvino,

“... as fábulas são verdadeiras. São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte da vida que justamente é o perfazer de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento de casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano”. (CALVINO, 1992, p.15).

Os contos eram destinados aos adultos, com o intuito de passar uma mensagem de ajuda, ou superação. Darnton (1986) analisa a presença dos contos na sociedade camponesa no início da França moderna, assinalando a luta diária pela sobrevivência que caracteriza esse período da história. Nessa sociedade graçam a fome, a mortalidade e a pobreza, além do grande número de madrastas, órfãos, sacrifícios e magias. Todo este conjunto de condições sociais, além de todo o misticismo medieval, influenciam os contos, pois estes sempre eram narrados e adaptados pelos camponeses, de acordo com o contexto e a realidade em que viviam.

Grande parte dos contos narrados nesse período, conforme Darnton, aliavam-se à subnutrição, pois a busca por alimentos é um tópico de importância em vários contos, nos quais notamos a prioridade na alimentação de heróis, realeza e homens, em detrimento de camponeses mais pobres e mulheres. Exemplos explícitos disso são os conto “*João e Maria*” “*Chapeuzinho Vermelho*”, e “*Cinderela*”, em que a comida ganha papel de destaque na trama narrativa. Também o oferecimento da maçã, em “*Branca de Neve*”, remete a esse apelo à

alimentação.

Entretanto, isso nos mostra que os camponeses buscavam sobreviver e almejavam uma nova ordem social, pois os poderosos da época cobravam abusivamente altas taxas de impostos, do pouco que os camponeses produziam. Por isso, endividavam-se cada vez mais, as dívidas aumentavam, bem como o ódio e inveja, e os conflitos de interesse perseguiram a sociedade. Conforme esclarece Darnton (1986), a vida era precária e a luta pela sobrevivência resumia-se aos mais simples desejos, desde adquirir uma vestimenta, até possuir alimentos para fazer uma refeição completa. Dessa forma, o povo da aldeia era infeliz e vivia em constante desarmonia, de forma que muitos dos moradores migravam para floresta, na busca de ascensão social e, consequentemente, uma vida melhor.

Darnton apresenta uma abordagem histórica desses contos, mostrando sua estreita vinculação às condições sociais e culturais em que eram produzidos e veiculados. Desse modo, os contos não eram destinados às crianças, nem sequer usados para preveni-las a respeito dos perigos e da desobediência aos pais, logo, não poderiam ser referidos a vinculações pedagógicas e psicológicas, uma vez que também não existia o conceito de criança.

Isso implica que os contos foram transformados, pois a modernidade trouxe os códigos civis e o reconhecimento das crianças como sujeitos dotados de uma especificidade. Nesse contexto, os contos de fadas começaram a ser vistos a partir de novos horizontes, principalmente estudos com enfoques psicanalítico e pedagógico, passando a fazer parte do cotidiano das crianças, como também do nosso. Além disso, as narrativas tradicionais, a despeito de tratarem de temas que atravessam o tempo, relacionados aos dilemas do crescimento, aos ritos de passagem, às relações familiares e aos conflitos psíquicos, também se prestam a uma série de releituras, que incorporam elementos sociais e culturais de cada época. transformaram-se nos modelos atuais de contos de fadas, tendo em vista um mundo específico da criança com suas particularidades.

2.1 *BRANCA DE NEVE*: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS NO CONTEXTO DA IDADE MÉDIA

Embora encontremos ainda hoje compilações de diversos desses contos conhecidos, como “*Cinderela*”, “*Rapunzel*”, “*A Bela e a Fera*”, além de “*Branca de Neve*”, foco desse trabalho, ao lado das transformações dessas histórias, a tradição da narrativa oral foi perdendo espaço. Logo, o contador de histórias foi substituído pelos estúdios de cinema, de televisão e desenhistas de livros e quadrinhos. Assim, além dessas transformações, as histórias evocam novas emoções e rememoram as velhas.

O conto “*Branca de Neve*”, assim como muitos outros que hoje tornaram-se leitura para

crianças, não eram destinados a esse público. Esses contos, também conhecidos como fantásticos, no contexto da sociedade medieval europeia eram transmitidos por camponeses que aprenderam a arte de narrar, contar histórias, ainda na infância, antes mesmo da alfabetização chegar ao campo. Na maioria das vezes, os contos eram transmitidos em momentos de descontração, em reuniões à beira da lareira, em que mulheres e homens trabalhavam, elas fiando, eles em meio às suas caixas de ferramentas. Os objetivos das histórias eram diversos, poderiam servir tanto para divertir os adultos, quanto para assustar as crianças.

Como vimos, segundo Darnton (1986) esses contos mostravam a sociedade da época, seu modo de pensar e se posicionar perante as dificuldades enfrentadas pela população camponesa. Logo, a história da Branca de Neve assemelha-se a de outras personagens, como Cinderela e Bela Adormecida, e tantas outras, em que as jovens sofreram com abusos e maus tratos de suas madrastas. Esses contos apresentam muitos aspectos sociais e culturais semelhantes, tais como mortes precoces de familiares, miséria, fome, abandono, inveja, raiva, ódio, problemas financeiros, impostos abusivos. Em meio a tantas dificuldades, encontramos também jovens viúvas, senhoras e senhores, com seus filhos para sustentar, órfãos, madrastas, magias, rituais, bruxas, magos, reis.

Branca de Neve e Cinderela, por exemplo, assemelham-se em questões relacionadas à morte, pois ambas perderam as mães e ficaram nas mãos de madrastas cruéis, travando uma luta pela sobrevivência em um mundo de emoções reprimidas, em que o ódio e a inveja saltam à tona.

Em “*Branca de Neve*” a morte precoce de sua mãe acontece logo nos primeiros trechos do conto, e todo o desenrolar da trama se dá em virtude desse acontecimento. Seu pai, o Rei, casa-se com uma bela mulher, essa, porém, orgulhosa e vaidosa, não admitia que nenhuma mulher no mundo fosse mais formosa do que ela. Por isso, incansavelmente contempla sua bela imagem, por horas, diante de seu fiel amigo, o espelho mágico, a quem sempre pergunta:

“Dize a pura verdade, dize, espelho meu”:
“Há no mundo mulher mais bela do que eu”?
E num belo dia, o espelho respondeu:
“Aqui neste quarto sois vós, com certeza”,
“Mas Branca de Neve possui mais beleza”.

A partir desse momento, a rainha então passa a odiar e invejar Branca de Neve com todo rancor que poderia existir na face da Terra. Inicia, então, o martírio da jovem ingênua e órfã Branca de Neve. A madrasta, possessa de ódio e rancor, chama um caçador e diz-lhe:

“Leva a menina para a floresta, bem longe. Não suporto mais vê-la perto de mim.

Mata-a e, como prova de que cumpriste a minha ordem, traze-me o seu pulmão e o seu fígado”. (GRIMM, p.359).

Outro ponto que podemos considerar no conto da “*Branca de Neve*” diz respeito às questões como a fome e o consequente canibalismo. Na versão do conto pelos Grimm, a rainha ordena ao caçador que leve a menina para floresta, mate-a e, como prova de que a ordem fora executada, pede que o pulmão e o fígado da jovem garota sejam trazidos, para que possa comê-los com sal. Esse episódio de canibalismo, que hoje pode nos chocar é uma prática considerada perfeitamente aceitável na sociedade da época, tendo em vista a miséria e, consequentemente, o canibalismo servir como fonte alimentar.

O caçador, apiedando-se da menina, que implorava a ele que não a matasse, observando-a tão bela e tão jovem, a solta, dizendo para que fugisse e não retornasse mais. Esse fato remete a outra característica habitual da sociedade, pois era uma situação corriqueira, abandonar os filhos e crianças pelas florestas para que as feras as devorassem, ou para tentarem a sorte longe do caos, de intrigas, misérias e rancores, pois seus familiares não tinham como cuidar de si, e um filho era um problema a mais.

Ainda com relação aos tópicos da sobrevivência e da alimentação, cabe destacar que a madrasta, na tentativa de tirar a vida de Branca de Neve, só obtém êxito quando esta come uma maçã envenenada oferecida por uma velha senhora que nada mais era do que a própria madrasta disfarçada. A maçã, neste ponto, representa não apenas um alimento, tão cobiçado por todos, é também um alimento variado e fresco, considerado artigo de luxo.

Com relação ao perfil da madrasta, podemos tomá-lo como um arquétipo, que se encaixa no conceito de “primeira mulher”, cunhado por Lipovetsky (2000), como aquela depreciada, diabólica, mal vista por todos, por ser fútil. A madastra do conto, como sabemos, cultuava a beleza e a vaidade como determinantes em sua vida, fato que não condiz com a sociedade da época, pobre e faminta. Portanto, existe aqui uma grande desigualdade e um grande contraste social.

Em contrapartida, Branca de Neve, como figura arquetípica, poderia ser definida, de acordo com Lipovetsky (2000), como a “segunda mulher”, por representar o símbolo de mulher sensível, amada e adorada, aquela reconhecível como dona do lar, mãe e, ao mesmo tempo, esposa e amante de seu príncipe, vivendo assim felizes para sempre, porém, sem autonomia e determinação.

A seguir, trabalharemos a adaptação do conto dos irmãos Grimm para uma versão atualizada, buscando observar aspectos como vaidade e beleza, relacionados à condição feminina, na versão cinematográfica de “*Branca de Neve e o Caçador*”.

3. *BRANCA DE NEVE E O CAÇADOR* - QUESTÕES SOCIAIS E CULTURAIS CONTEMPORÂNEAS

3.1 VAIDADE E BELEZA

Atualmente, o culto da beleza e da vaidade em nossa sociedade é influenciado por fatores como a moda e suas tendências, a indústria dos cosméticos, personalidades da mídia, competição estética, inveja, entre outros. Nesse contexto, a questão da vaidade também é amplamente discutida em praticamente todas as versões do conto da *"Branca de Neve"*, em suas mais variadas adaptações, o que torna interessante a análise do conto em sua versão mais recente.

No filme *"Branca de Neve e o Caçador"* observamos que os fatores relacionados à vaidade e à beleza são apresentados principalmente pela rainha Ravenna. Observamos, por exemplo, que a beleza e a vaidade estão presentes na relação da Rainha com o espelho, em que Ravenna aparece competindo contra ela mesma, enquanto imagem refletida no espelho. Como diz Ferber (2007), "O espelho da madrasta de Branca de Neve é tanto um meio de magia e uma ferramenta mundana de vaidade". (FERBER, 2007, p.126).

Essa situação, mesmo que inconsciente, acontece repetidas vezes nos dias atuais, pois o espelho tornou-se uma espécie de juiz, diante dele nos sentimos constantemente avaliados, mesmo que, em muitos casos, sobretudo as mulheres, não acreditem que estejam tão belas, ou tão feias.

Na famosa frase "Espelho, espelho, meu, existe alguém no mundo mais bela do que eu" está em jogo a competição da rainha em relação aos outros membros de seu reino, já o reflexo da mulher contemporânea no espelho deriva de dois eixos principais de debate. Primeiro, quando nos analisamos no espelho, não estamos apenas nos avaliando em relação a nós mesmos, por exemplo: "estou mais magra", "estou mais gorda", "meu cabelo está mais ou menos bonito". Estamos, também, nos avaliando em relação a outras pessoas, pois ao se afirmar mais bela, uma mulher contemporânea nada mais está fazendo do que competir com outras, comparando-se com as demais e avaliando o que em seu corpo pode ser mais belo do que em outros corpos. Um exemplo disto é facilmente observado em nossa sociedade, basta analisarmos o comportamento da mulher em relação à análise do vestuário e aparência de outra, ou até mesmo na comparação entre partes do corpo como rosto, cabelo, pernas, olhos, etc. Segundo, ao nos avaliarmos no espelho, também estamos trazendo conosco questões sociais como, por exemplo: "o que determinada pessoa vai pensar de minha roupa?", "será que essa roupa está adequada para determinado evento social?", "a pessoa por quem me interessar afetivamente vai apreciar?",

entre outras questões.

Por outro lado, na adaptação “*Branca de neve e o caçador*”, podemos relacionar a cena em que Ravenna literalmente consome corpos de mulheres jovens, visando subtrair a juventude e a beleza das mesmas e tornar-se mais bela, ao apelo contemporâneo da indústria de cosméticos, por exemplo. O filme ironiza o grande consumo de produtos de beleza e de procedimentos estéticos, como substâncias butolínicas, rituais de beleza nos centros estéticos e ainda as constantes idas e vindas das clínicas de cirurgia plástica, onde a corrida se dá em busca do método mais avançado de cultivar o jovem e o belo ou do produto milagroso que faz a mulher parecer mais jovem, ou ainda mais bela.

Analisando de outro ponto de vista, a vaidade aparece novamente em seu contexto social. Podemos, a esse respeito, tomar como exemplo a cena em que os anões encontram Branca de Neve e ficam, desde o primeiro olhar, encantados com a jovem princesa. Na sociedade atual, a aparência é um valor fundamental, segundo modelos impostos pela mídia, pelos ditos “famosos” e, em verdade, pela sociedade como um todo, em suma, quanto mais belo e bem apresentado o ser se mostra, melhor é sua aceitação na sociedade. Assim, definitivamente, a aparência física é melhor e mais importante que a beleza interior.

Enfim, as questões da vaidade e da beleza dizem respeito a comportamentos em evidência em nossa sociedade. E, nesse sentido, o conto “*Branca de Neve*” expõe um tema ainda relevante, profundamente enraizado na cultura e na sociedade contemporâneas.

3.2 FEMINISMO OU AFIRMAÇÃO DA MULHER MODERNA

O papel da mulher tem se alterado rapidamente nos últimos anos. A visão da mulher do lar que cuida do marido e dos filhos, definida por Lipovetsky (2000, p.232) como a “segunda mulher”, tem dado lugar a uma mulher mais dinâmica que cada vez mais assume papel de destaque nos mais variados setores da sociedade, como nas artes, na política, nos esportes, na mídia, nos negócios, entre outros.

Nesse contexto, a visão da mulher que assume as rédeas de seu destino também pode ser encontrada no filme “*Branca de Neve e o caçador*”. Nesse sentido, podemos comparar a personagem da Branca de Neve nas diferentes versões do conto, considerando o contexto histórico da época em que a adaptação foi proposta.

Em *Branca de Neve e o caçador*, temos um outro perfil de mulher. Um perfil de mulher decidida, independente, líder, brava e valente, considerada por Lipovetsky (2000, p.232) a “terceira mulher”. Nessa adaptação, observamos Branca de Neve com sinais evidentes da mulher moderna, ela mostra-se como líder dos anões, como uma princesa que não apenas é

nobre, mas herdou o direito ao trono, visto que sua sede de vingança da rainha não se dá apenas por ter perdido seu pai, mas também por estar em busca do que é seu de direito, seu trono. Adicionalmente, sua relação com o caçador e o filho do Duque, que faz analogia ao príncipe, é de personalidade forte. *Branca de Nev*”, portanto, não faz, nessa adaptação, um papel de mulher frágil e que necessita de um provedor, ela faz sim o papel de uma mulher decidida e que luta para atingir seus objetivos e não necessita do amparo afetivo de um homem.

Ainda em *Branca de Neve e o caçador*, podemos destacar várias outras relações em que “*Branca de Neve*” aparece com essa personalidade forte e determinada, como no seu enfrentamento com a rainha, que, por conseguinte, também se mostra determinada e de personalidade forte. Cabe destacar também o perfil de liderança de Branca de Neve em sua relação com o duque, antigo amigo de seu pai, e com a população que lhe dá suporte, por ver nela a evidente presença de uma líder, motivadora e idealizadora.

É evidente, que o papel da Branca de Neve nas variadas versões do conto apresenta mudanças de carácter social em relação à mulher. Entretanto, em “*Branca de Neve e o caçador*” entendemos que esse papel é desempenhado de forma a reforçar o carácter de independência das mulheres em nossa sociedade dos dias atuais.

3.3 VAIDADE, BELEZA E PODER

As relações entre vaidade, beleza e poder também são colocadas em evidência em algumas passagens do conto *Branca de Neve*. Assim, tratamos desse tópico, a fim de avaliarmos o contexto social no qual essas questões estão inseridas.

Esse tema está presente em praticamente todas as versões do conto. Já em *Branca de Neve e o Caçador* a rainha Ravenna subjulga o povo em prol de seu poder e da vontade de manter sua juventude. Exemplo disso é a cena em que Ravenna toma banho com o mais puro leite e alimenta-se com o coração e as entranhas dos animais, o que mostra o quão poderosa é, sobretudo no que se refere à posse de dinheiro, deixando evidente que seu esbanjamento contrasta com a pobreza e o descontentamento extremo do povo. O filme, portanto, nos traz um questionamento ético, à medida que o outro é prejudicado em prol de um desejo pessoal.

Ainda em “*Branca de Neve e o caçador*”, podemos destacar a forma como Ravenna persuade o caçador a se embrenhar na floresta negra atrás de Branca de Neve como uma forma de comprar os serviços dele através de promessas que não pode cumprir, como trazer sua esposa de volta à vida. Tal fato nos instiga a refletir sobre práticas que ainda são comuns na sociedade atual, quando algumas pessoas buscam atingir seus objetivos a qualquer custo, usando artifícios, como a mentira que comprometem a ética e a lisura.

Questões como essas estão evidentemente presentes em nossa sociedade atual, pois o dinheiro e o poder norteiam muitas, senão grande parte das decisões da sociedade em que vivemos, pois a gratificação pessoal significa antes de mais nada a posse de bens e a possibilidade de ganhar prestígio social, com ampla cobertura midiática. O poder do dinheiro parece sempre ter movido os atos humanos, conforme vemos representado na versão do conto compilada pelos Grimm, na cena em que o príncipe tenta comprar os anões, revelando seu desejo de que gostaria de levar Branca de Neve consigo para o castelo: “por favor, lhe dou muito ouro, mas desde que deixem a levá-la comigo” (GRIMM, p. 367).

As versões contemporâneas de histórias clássicas como “*Branca de Neve*” podem nos ajudar a compreender e avaliar melhor muitos aspectos da psique humana, potencializados ou modificados na interação com diferentes condições sociais e culturais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho foi analisada a releitura cinematográfica “*Branca de Neve e o Caçador*”, feita a partir do conto “*Branca de Neve*” dos irmãos Grimm, abordando temas sempre atuais como a vaidade, a beleza, o poder e, mais contemporaneamente, o papel da mulher.

O culto à beleza e à vaidade, no conto de “*Branca de Neve*”, ganham no mundo contemporâneo um lugar de destaque, influenciando o modo como se estabelecem as relações sociais. A importância das aparências é decisiva em algumas atividades contemporâneas, que vão desde as campanhas publicitárias que exploram a beleza o tempo inteiro, até a conquista de uma vaga de emprego, para a qual o cuidado com o cabelo, os dentes, o corpo e as roupas passa a ser um quesito importante na escolha do candidato.

O papel da Branca de Neve nas variadas versões do conto apresenta também mudanças de caráter social em relação à mulher. Nesse sentido, cabe destacar a “terceira mulher” idealizada por Lipovetsky, mulher essa independente e decidida, apresentada em “*Branca de Neve e o caçador*” como uma forma de demonstrar o novo papel da mulher na sociedade contemporânea.

As questões relativas ao poder trabalhadas no filme são encontradas em diversas passagens em que observamos a influência não apenas da rainha, como de Branca de Neve e até mesmo do príncipe (Nobres) sobre os demais moradores do reino. Tal situação não é estranha à sociedade contemporânea, na medida em que a vaidade e o egoísmo estão na raiz dos atos de corrupção e no desejo de domínio de governantes e políticos que exercem o poder.

Desse modo, podemos concluir que os contos de fadas, sendo um gênero impregnado de valores sociais e culturais que dizem respeito à sociedade em que foram produzidos e

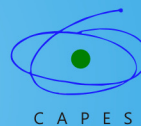
difundidos, prestam-se a contínuas releituras que, por sua vez, carregam os valores de cada época, os quais influenciam diretamente a forma como essas obras literárias são adaptadas para o cinema, buscando uma aproximação maior com o público espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIN, B. **A psicanálise do conto de fadas**. Trad. de Arlene Caetano. 16. Ed. Paz e Terra, 2002.
- BUNDT, R. A moral da infidelidade. **Revista eletrônica**, Porto Alegre, 2007. – Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/2588/2009>
- BLAKE, L. DAUGHERTY, E. HANCOCK, L, J. H. AMINI, H. **Branca de Neve e o Caçador**. Trad. Ronaldo Luis da Silva. 1. Ed. – Ribeirão Preto, SP: Novo Conceito, 2012.
- BRADY, B. **Principles of adaptation for film and television**. University of Texas Press. 1.Ed. 1994.
- CALVINO, I. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CORSO, D. L. ; CORSO, M. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DARNTON, R. **O Grande Massacre de Gatos**. Trad. Sônia Coutinho. 1. Ed. – Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1986. – disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/134522155/01-O-massacre-dos-Gatos>
- FERBER, M. **A dictionary of Literary Symbols**. 2. Ed. 2007. – disponível em: www.cambridge.org/9780521870429
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos de Grimm**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- IENH. Manual de normas de ABNT. Disponível em www.ienh.com.br
- LIPOVETSKY, G. “**A Terceira Mulher**- permanência e revolução do feminismo”. Trad. Maria Lucia Machado. 1. Reimpressão. – São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.
- MACFARLANE, B. **Novel to film**. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Chalenden Press, 1996.
- MORAIS, J. RUBIO, J. As contribuições dos contos de fadas na infância. **Revista eletrônica**, São Paulo, 2013. – Disponível em: <http://www.facsaooroque.br/novo/publicacoes/pdf/v4-n1-2013/Jaqueline.pdf>



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

SUNDERS, R. **Branca de Neve e o Caçador.** (Snow White and the Huntsman, Rupert Sanders, 2012, EUA, Universal Pictures, 2h e 6 min.)

A POÉTICA DO CONTO SEGUNDO TRÊS AUTORES ARGENTINOS: CORTÁZAR, GIARDINELLI E PIGLIA

LUIS ROBERTO DE SOUZA JÚNIOR
PUCRS

O conto é um dos gêneros que mais se destacam no quadro literário da atualidade, uma vez que apresenta rapidez, concisão e intensidade, características que marcam a sociedade atual. O conto moderno é considerado criação de **Edgar Allan Poe** (1809 - 1849), o primeiro a pensar em características específicas do gênero. Outros grandes escritores seguiram o seu traço e, além de exímios contistas, também se tornaram referência no estudo teórico do conto ao abordá-los em ensaios. É o caso de Julio Cortázar, Mempo Giardinelli e Ricardo Piglia. O intuito deste trabalho é estabelecer reflexões iniciais sobre o gênero conto a partir das poéticas delineadas por essa tríade argentina de escritores-teóricos. Para isso, vamos explicitar as poéticas de cada um deles.

Em *Valise de Cronópio*, de Julio Cortázar, há três ensaios que tratam do assunto. Cortázar também se encaixa em nosso propósito; ao refletir sobre o conto, ele frequentemente o compara ao romance, o que também devemos fazer a partir desse momento.

O primeiro texto de *Valise de Cronópio* que diz respeito ao conto pertence a um ensaio maior, sobre Edgar Allan Poe. Poe é considerado o pai do conto contemporâneo por, em meados do século 19, preconizar o conto como um gênero e propor (e colocar em prática) como o ponto inicial na criação a intenção do autor de obter certo efeito, intenção a partir da qual o escritor conceberá e combinará os fatos narrados para que se consiga o efeito desejado. Para Cortázar (1993), a economia não é ali somente uma questão de tema, mas também de forma, pois as histórias devem ser escritas com a máxima economia de meios, para que o episódio narrado possa coincidir com a sua expressão verbal.

Cortázar enfatiza que,

no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio impacto do acontecimento. (CORTÁZAR, 1993, p. 124).

Segundo o escritor argentino, Poe foi o primeiro a compreender que, para o conto afirmar-se como um gênero, era necessário, sobretudo, rigor em sua composição. Ele notou que os preceitos que regem um conto não podiam ser os mesmos dos de um romance e que um conto não diferia do romance apenas pelo tamanho, mas sim pela intensidade. A partir desse pressuposto, podemos dizer que

a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (CORTÁZAR, 1993, p. 122).

Ou seja, daí podemos concluir que descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori são o que diferenciam o romance do conto. Cortázar (1993, p. 122) ainda afirma que no conto, cada palavra deve confluir para o acontecimento: “para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas”.

Nos outros dois ensaios de *Valise de Cronópio* que versam sobre o conto, Cortázar insiste que esse gênero deve ser intenso, concentrado, essencial. Em “Do conto breve e seus arredores”, o autor diz que o conto plenamente realizado se baseia numa “implacável corrida contra o relógio” e que o “assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos” (CORTÁZAR, 1993, p. 228-229) e ao mesmo tempo conterem projeções tão vastas como uma novela ou um romance. O outro ensaio é o conhecido “Alguns aspectos do conto”, ao qual voltaremos mais à frente.

Em *Assim se escreve um conto*, Mempo Giardinelli (1994) cita Carlos Mastrangelo, que em *Cuento argentino* define o gênero da seguinte maneira:

1) Um conto é uma breve série de incidentes; 2) de ciclo acabado e perfeito como um círculo (neste ponto anota que um bom conto, por mais curto ou longo que seja, é sempre um todo harmônico e concluído); 3) o argumento, o assunto ou os incidentes em si são fundamentais (porque, assinala, ‘no conto interessa-nos somente o que está acontecendo e como terminará’. O conto é o menos realista, sincero e exato dos gêneros narrativos, muito menos reprodutor e fiel à realidade, como expressão objetiva, que o relato e o romance); 4) de incidentes enfiados numa única ininterrupta ilação; 5) sem grandes intervalos de tempo nem de espaço; 6) arrematados por um final imprevisto, adequado e natural (GIARDINELLI, 1994, p. 23).

Ricardo Piglia (1994), em um ensaio curto, porém essencial nas discussões sobre o gênero – “Teses sobre o conto”, afirma que há sempre duas histórias no conto: uma visível e uma secreta, e a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 1994, p. 80).

O autor completa dizendo que um efeito de surpresa se produz quando a história secreta emerge ao final do conto e aparece na superfície. No mesmo texto, Piglia (1994) assevera que na modernidade abandonam-se o final surpreendente e a estrutura fechada. Além disso, a tensão entre a história visível e a secreta nunca se resolve, pois a história secreta se conta de um modo cada vez mais elusivo: “O conto clássico à la Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. (PIGLIA, 1994, p. 80).

Para Cortázar (1993, p. 157) em *Alguns aspectos do conto*, a narrativa deve sequestrar o leitor, o que só é possível por um estilo cheio de intensidade e tensão, “um estilo nos quais os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”. O autor então esclarece: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Neste mesmo ensaio, ele faz uma comparação famosa, na qual aproxima o conto a uma fotografia, para diferenciá-lo do romance, que se assemelharia ao cinema:

Um filme é por princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (1994, p. 146)

Mempo Giardinelli (1994, p. 41) diz que:

Quanto ao que diz respeito às comparações com o romance, quase todos os autores que refletiram sobre o gênero conto coincidem – palavra mais, palavra menos – em que a função do conto é esgotar, por intensidade, uma situação, enquanto que a do romance é desenvolver várias situações, às vezes simultaneamente, as quais, justapostas, provocam a ilusão de tempo sucessivo.

Porém, para ser possível um livro que provoque no leitor as sensações de estar lendo um romance e ao mesmo tempo um livro de contos, deve-se utilizar em cada capítulo a construção dramática do conto, que tenha a unidade de impressão, que funcione independentemente do conjunto. Ou seja, que seja “significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). Ao mesmo tempo, esse livro deve



representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GIARDINELLI, Tempo. **Assim se escreve um conto**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

HEMINGWAY, Ernest. **In our time**. New York: Scribner, 1970.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

A RELAÇÃO DOS PROFESSORES DE L^{Es} COM A I/MATERIALIDADE CULTURAL

LUIZA MACHADO DA SILVA
UCPEL

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde o período em que cursava a graduação em Letras Português-Espanhol, sempre tive a preocupação acerca da formação de professores de línguas estrangeiras (LE). Por estudar outras línguas fora da graduação e conviver, na universidade, com professores em formação de inglês e francês, percebi as diferenças que nos marcavam.

Surgiu a possibilidade de realizar o mestrado investigando as identidades de professores de língua espanhola, língua francesa e língua inglesa. As suas representações identitárias como profissionais da linguagem não são mais ou menos complexas às identidades de um engenheiro, de um atendente de loja ou de uma mãe: quando o assunto em questão é a identidade, todas as pessoas, independente de quaisquer fatores, convivem com as fissuras, com a liquidez e com os conflitos causados pelas múltiplas identidades que as constituem.

Ao realizar as coletas de dados, tive à disposição as subjetivações desses professores no que se refere à identidade e, conseqüentemente, à língua (que os constitui) e à cultura. Ainda que minha dissertação tivesse como objetivo estudar as identidades, os discursos produzidos pelos professores deixaram pistas bastante significativas em relação aos aspectos culturais das L^{Es} que estudam (estudaram), o que me motivou a escrever este projeto. Assim, no projeto de tese que apresento, proponho-me a estudar sobre as relações que os professores de L^{Es} estabelecem com as culturas i/materiais de suas L^{Es}, que embora muitas vezes sustentem suas práxis discursivas, mostram-se silenciadas nos discursos dos professores ao dialogarem sobre cultura.

2 JUSTIFICATIVA

Ao longo da análise e interpretação de dados da minha dissertação de mestrado, pude verificar que os professores de línguas estrangeiras (LE), sujeitos da pesquisa, não se sentiam biculturais (ou multiculturais) por não dominarem – termo utilizado por eles – a cultura de suas

LEs. Pude observar que a noção de cultura dos sujeitos estava vinculada somente à cultura visível, material (artes, geografia, arquitetura, culinária etc.). Embora os mesmos dados analisados e interpretados apontem que esses professores internalizaram e agregaram as culturas das línguas estrangeiras, intrínsecas às LEs, eles não têm a consciência da cultura i/material que existe pelas e nas práticas discursivas.

Os professores de LEs são os mediadores entre as LEs que ensinam e seus alunos. Seu ensino – talvez mais do que qualquer disciplina – é capaz de fornecer um material que facilite ao educando o entendimento de si, como um ser social e histórico, porque através do estudo de LE o aluno é capaz de olhar para si mesmo com um distanciamento crítico, provocado pelo contato com a língua e cultura estrangeiras (MOITA LOPES, 1996). O ensino de LEs não pode ser resumido ao conhecimento de outras línguas, como um simples conjunto de novos sons, novas estruturas gramaticais e etiquetas colocadas em palavras já conhecidas. A aquisição de LEs requer que os professores mediem o acesso de seus alunos ao universo complexo das LEs que, inevitavelmente, prescinde novos olhares sobre sentimentos, objetos e ações impossíveis de serem alcançados sem o entendimento da cultura do outro.

Ao questionar qualquer pessoa sobre qual significado ela dá à cultura, provavelmente ela responderá que cultura é arte, é cinema, é música, é culinária etc. Não discordo desse conceito de cultura, mas esse conceito refere-se apenas à cultura palpável, concreta e que pode ser vista, ouvida e sentida pelo paladar.

Entretanto, a aquisição de uma língua estrangeira exige de alunos e professores muito mais do que o conhecimento das culturas materiais, porque aprender uma nova língua implica apreender novas culturas que estão entrelaçadas à própria língua, que não são visíveis, tampouco palpáveis e estão arraigadas a ela.

Essa cultura invisível é facilmente percebida quando tentamos traduzir palavras da língua materna (LM) para a língua estrangeira e não encontramos um correspondente que dê conta do significado que atribuímos a elas. O exemplo que vejo ser mais citado na língua portuguesa, falada no Brasil, é a palavra saudade. Ainda que consigamos traduzi-la, parece que nenhuma tradução corresponde ao sentimento e à significação que nós, brasileiros, conferimos a essa palavra. Da mesma forma, quando pertencemos e nos sentimos pertencentes à língua estrangeira e à sua cultura, há termos cujos significados não correspondem a nenhuma palavra da LM. O professor de francês, sujeito da minha dissertação de mestrado, citou a palavra “chagrin” como um exemplo de palavra intraduzível para o português. Ele a utiliza, conhece seu significado, mas diz que não há qualquer termo da língua portuguesa que expresse o significado apreendido por ele para “chagrin”, na língua francesa.

Verifiquei, na dissertação de mestrado, que os professores de LEs apreenderam as culturas invisíveis das línguas que falam, mas ignoram sua existência ao dizerem que não são

biculturais. Ademais, ao serem questionados sobre cultura – em todos os dados fornecidos por eles –, discorreram somente sobre as culturas materiais.

Neste sentido, faz-se necessário desenvolver um estudo que analise e interprete as relações de professores de LEs com as culturas material e imaterial das línguas que falam, tendo em vista as relações intrínsecas entre língua, cultura e identidade, sobretudo quando se pode relacionar a culturalidade à problemática das identidades, já que a aceitação de que se é bicultural e que se pertence a comunidades de LEs pode implicar em conflitos identitários e receios em relação à perda de uma identidade (ilusória) nacional.

3 OBJETIVOS

O objetivo geral da pesquisa é analisar as relações de professores de LEs com as culturas das línguas que falam. O objetivo geral da pesquisa é desdobrado em objetivos específicos com a finalidade de atingi-lo. Para isso, pretendo verificar as noções de cultura dos sujeitos da pesquisa, conhecer as suas representações culturais como brasileiros, conhecer as representações que fazem sobre as culturas dos países das LEs que ensinam, averiguar como os professores se filiam ao hibridismo cultural e estudar os possíveis conflitos identitários emergentes das culturas pelas quais transitam.

4 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Apresento neste capítulo algumas pesquisas realizadas na área de Linguística Aplicada (LA) sobre a cultura e o ensino de LEs. No segundo momento, discuto alguns conceitos essenciais para a pesquisa, provenientes do campo dos Estudos Culturais e, também, as teorias da linguagem, que fundamentarão a análise e a interpretação dos dados, do Círculo de Bakhtin.

4.1 PESQUISAS EM LA

Nesta seção trago pesquisas que tratam de assuntos relativos à cultura de LEs, de forma a estabelecer um diálogo com o projeto de pesquisa que proponho.

Assis (2008) relata a experiência de um trabalho com o tema “cultura nas aulas de espanhol como língua estrangeira”, inserido num projeto interdisciplinar sobre a “ditadura” imposta pelos meios de comunicação em relação ao consumo. Assis realizou o projeto em uma escola da rede privada de ensino, de Juiz de Fora –MG, utilizando textos publicitários do mundo hispânico, ao mesmo tempo em que os professores de língua portuguesa utilizavam

textos publicitários brasileiros, em suas aulas de LM.

O objetivo do trabalho de Assis era promover uma discussão acerca das culturas brasileira e de língua espanhola, representadas nas propagandas comerciais, relacionando-as e diferenciando-as, de forma a incentivar um posicionamento crítico e reflexivo nos alunos de espanhol como LE. Para a autora, o objetivo de seu projeto foi alcançado, uma vez que a projeção das peças publicitárias promoveu reflexões em relação ao poder da publicidade, à apatia diante dos textos e ao “reforço ou não de estereótipos e crenças” (ASSIS, 2008, p. 110).

O trabalho de Assis (2008) é importante na medida em que o projeto realizado com seus alunos ofereceu subsídios para que as questões culturais pudessem ser observadas, refletidas e discutidas. Ademais, ao levar para a sala de aula materiais concretos sobre as culturas do outro, a autora abriu espaço para a realização de amplas discussões acerca do respeito, da diferença e da tolerância em relação ao outro.

Outro estudo que contempla a questão da cultura na aula de LE foi realizado por Fontanini et al (2003). A pesquisa estudou a possibilidade de uma quebra do vínculo entre língua e cultura, no ensino da língua inglesa. A coleta de dados foi realizada com 64 alunos de Ensino Médio e Ensino Superior de Maringá, no Paraná, e região. Os alunos responderam a um questionário com dez perguntas de múltipla escolha (contendo três ou quatro possíveis respostas, cada uma) em relação à aprendizagem de cultura nas aulas de língua inglesa.

Parece-me significativo apresentar as respostas dos alunos sobre duas questões que compunham o questionário. Ao serem questionados o quando sabiam a cultura da língua inglesa, 18 alunos responderam que sabiam bastante, 42 alunos disseram que sabiam pouco e 4 responderam saber quase nada. Outra pergunta realizada foi: “Você saberia definir cultura?” (FONTANINI et al, 2003, p. 120). Vinte e três alunos saberiam responder precisamente o que é cultura, 39 dizem que saberiam responder vagamente e dois alunos dizem que não saberiam responder.

O artigo de Fontanini et al (2003) não faz qualquer distinção entre a cultura visível e invisível, embora a autora deixe pistas de que os alunos estavam se referindo à cultura material, ao dizer que “a língua, por si só, não é dissociada de sua cultura, na verdade, uma é derivada da outra” (2003, p. 122). Entretanto, as ideias da autora tornam-se contraditórias ao dizer, por um lado, que língua e cultura não são dissociadas uma da outra e, por outro lado, ao concluir que é possível aprender uma LE dissociada da cultura.

Os trabalhos que apresentei brevemente nesta seção trazem a cultura para a discussão do ensino e aprendizagem de LEs. No entanto, nenhum dos trabalhos distingue ou discute as culturas materiais e imateriais.

4.2 CULTURA E LINGUAGEM

Na seção anterior, mencionei duas pesquisas cujos temas envolviam a cultura na aprendizagem e no ensino de LEs. Nessa seção, trago os conceitos dos Estudos Culturais e da linguagem, a partir das ideias do Círculo de Bakhtin, que sustentarão as coletas de dados e, principalmente, suas análises e interpretações.

As línguas refletem e refratam as identificações dos indivíduos no mundo e, seguramente, as representações identitárias de falantes e professores de LEs. O acesso à língua do outro só acontece quando há uma imersão em sua cultura. Imergir e apreender a cultura da LE não significa (ainda que muitas vezes isso aconteça) a privação e negação da sua própria cultura, ao contrário, permite ao sujeito agregar novos conhecimentos e dar novos significados ao novo mundo que lhe é apresentado.

As línguas (sejam elas maternas ou estrangeiras) são axiológicas e intrinsecamente ligadas às culturas. Os signos linguísticos só possuem significação porque estão ligados aos contextos sócio-histórico-culturais em que vivem os sujeitos (FARACO, 2003). Assim, só é possível apre(e)nder uma LE quando se permite acessar a cultura dos países que se significam por essa língua.

O significado do termo cultura passou por uma série de transformações ao longo do tempo e em diversas línguas¹. Interessa-me, neste projeto, trazer alguns conceitos que serão fundamentais para a tese, como o conceito proposto por Williams (2007), que divide a cultura em três amplas categorias para defini-la: (a) um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético; (b) um modo de vida, que pode representar um indivíduo ou uma determinada população, em um determinado momento histórico e (c) obras da atividade intelectual e artística. Assim, Williams desenvolve sua concepção de cultura:

[...] o que é significativo é o leque e a sobreposição de sentidos. O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as práticas da arte e da inteligência. (WILLIAMS, 2007, p. 122)

Outro autor que contribui para o entendimento do termo cultura é Pino (2005). Ele escreve um livro sobre as origens da constituição cultural das crianças, a partir das perspectivas de Vigotsky, e dedica um capítulo para falar de cultura, percorrendo sobre o termo a partir de várias áreas do conhecimento. Interessa-me, no projeto, apresentar sua visão de cultura dentro da perspectiva sociológica, sobre a qual fala que “a cultura faz parte do modo de ser, de agir e

¹ Pretendo discorrer sobre a origem e as mudanças sofridas pela palavra cultura na tese. Por questões de limites de páginas, não o farei neste artigo.

de expressar-se dos indivíduos e dos grupos humanos e que o que a caracteriza é a *significação* que os significados sociais, os valores e as normas têm para eles” (PINO, 2005, p. 78). O autor também traz o conceito de cultura a partir dos estudos antropológicos, parafraseando Clifford Geertz:

[...] Geertz deixa claro que a cultura é, para ele, um “conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento” ou “sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas”. Razão porque a cultura “fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um.” (PINO, 2005, p. 86)

Ademais, ao discorrer sobre a cultura em Vigotski, Pino diz que a cultura é produzida pela vida social e pela atividade social do homem e, concluindo o capítulo de seu livro sobre cultura, diz que:

[...] podemos afirmar que todas as produções *humanas*, ou seja, aquelas que reúnem as características que lhes conferem o sentido do *humano*, são produções culturais e se caracterizam por serem constituídas por dois componentes: um material e outro simbólico, um dado pela natureza e outro agregado pelo homem. (PINO, 2005, p. 91)

Os elementos culturais agregados pelo homem estão conectados à sua prática discursiva. Agrego, ainda, à discussão sobre cultura, as ideias de Thompson (2009). Primeiro, ele fala da “cultura descritiva” da qual fazem parte os valores, convenções e hábitos de uma determinada sociedade ou de um determinado período histórico, enquanto a concepção simbólica de cultura refere-se aos fenômenos culturais (simbólicos) e o estudo da cultura como a interpretação dos símbolos. Thompson também fala da concepção de cultura simbólica: “[...] cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças” (THOMPSON, 2009, p. 176).

A descrição simbólica, descrita por Thompson (2009), é o meio pelo qual se podem desvelar as culturas dos professores de línguas estrangeiras, sujeitos da pesquisa, através da linguagem (símbolos). Assim, renegociando e revogando as culturas, os professores ressignificam a própria maneira de refletir e refratar o mundo, já que as experiências que vivem com diferentes culturas e línguas fazem com que eles construam novos significados para o mundo que habitam. E como cada experiência é única e irrepetível, é natural que cada professor de LE reflita e refrate o mundo de maneiras distintas.

A forma como os professores dão significado ao seu mundo e às culturas acontece através da linguagem. Assim, trago alguns conceitos de Bakhtin, que serão essenciais para legitimar a interpretação dos dados, começando pelo diálogo. O diálogo, para Bakhtin, não é visto apenas como uma interação *tête-à-tête* ou um conjunto de réplicas e tréplicas em uma conversa. O que propôs o Círculo ao falar em *diálogo* é que os enunciados só podem ter significação, quando confrontados uns com os outros e vistos em um determinado contexto (tempo e espaço):

O diálogo constitui-se como uma interação viva entre discursos. [...] Nessa perspectiva, Bakhtin critica abordagens que se voltam simplesmente para o diálogo estrito e ignoram o principal: a constituição dialógica da linguagem, que penetra em toda a estrutura discursiva. A dialogicidade interna estabelece permanente relação de interação, relações de sentido com discursos outros (consonância, discordância, reiteração, confronto etc.); responde a já-ditos, antecipa respostas, assim como suscita respostas. O diálogo, desse modo, faz parte de todo enunciado (romance, artigo acadêmico, notícia jornalística etc.). (DI FANTI, 2009, p. 81)

O diálogo é constituído por relações dialógicas que são compostas por posições avaliativas dos diferentes indivíduos. Essas posições assumidas pelos sujeitos estão em constante processo de renovação. Assim, os fios dialógicos que compõem o discurso dos indivíduos só podem ser entendidos a partir das diferentes vozes sociais advindas dos enunciados de diferentes sujeitos, com diferentes valores axiológicos. Nas relações dialógicas se observam os dizeres anteriores (já-ditos) e a antecipação de futuros dizeres, “permitindo observar inter-relações de sentido diversas” (DI FANTI, 2009, p. 202). Interessam as relações complexas que se estabelecem por meio dos enunciados do locutor e do interlocutor e a forma como eles ressignificam o “já dito”.

Finalizando esta breve revisão da literatura que será utilizada na tese, é fundamental dizer que as culturas, assim como as identidades, constituem os professores através da linguagem. Ao propor-me a investigar a inconsciência dos professores de LEs em relação às culturas invisíveis, que estão enraizadas nas LEs que enunciam e não são percebidas concretamente, pretendo, também, investigar as possíveis causas do desconhecimento da existência dessas culturas que estão intrínsecas aos enunciados. Acredito que uma das prováveis causas está ligada às questões de identidade, porque ao constituir-se como um ser bi ou multicultural, acentuam-se os conflitos identitários e, talvez, seja demasiado desestabilizador para os professores de LEs sentirem-se não pertencentes a uma única comunidade (lembro que as questões de identidade e pertença fazem parte do imaginário que o ser humano constrói para que se sinta menos instável no mundo cheio de fissuras e fragmentos no qual vivemos): a comunidade nacional, a *mater*.

5 METODOLOGIA

Ao projetar um estudo cuja fundamentação teórica está respaldada na literatura advinda da Linguística Aplicada, dos Estudos Culturais e das ideias propostas pelo Círculo de Bakhtin é necessário analisar, enfatizar e compreender os processos de significação dos sujeitos estudados. Desta forma, esta investigação fundamenta-se em pressupostos de pesquisa qualitativa.

Será realizado um estudo com um grupo de seis a dez professores de LEs. Os critérios para a seleção dos professores participantes da pesquisa são: (1) que não sejam professores de Ensino Superior e (2) que não estejam cursando (ou não tenham cursado) uma pós-graduação.

A partir da seleção dos professores, pretendo realizar a primeira coleta de dados, que consistirá na escritura de textos, sob o título “Cultura”. A escrita de textos com um título aberto permitirá aos professores escreverem livremente sobre o assunto. Após a realização da coleta, os textos produzidos pelos professores serão analisados e interpretados à luz das ideias do Círculo de Bakhtin e de todo o referencial teórico que sustenta esta pesquisa.

Esse primeiro momento, em que os textos serão estudados, será fundamental para a elaboração de uma entrevista dirigida, respeitando a literatura utilizada no estudo, que culminará na segunda coleta de dados. O uso da entrevista como forma de obter dados, propiciará um novo contexto de enunciação, já que haverá um diálogo, diferentemente dos textos escritos de forma solitária, sem qualquer intervenção da pesquisadora. As entrevistas serão individuais, gravadas em áudio e vídeo. Em relação ao uso de entrevistas como forma de obter dados, Gaskell diz que “a entrevista qualitativa pode desempenhar um papel vital na combinação com outros métodos” (2002, p. 65), neste caso, a união entre os dados dos textos e das entrevistas dirigidas pode fornecer um material rico para a elaboração da tese.

Após a realização das entrevistas – que constituirão a segunda coleta –, serão transcritos todos os áudios obtidos, para que se possa realizar a análise e interpretação dos dados, legitimados pela concepção de linguagem bakhtiniana, e, posteriormente, será realizada a escrita da tese.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, J. F. de. A cultura na aula de espanhol como língua estrangeira: relato de experiência. **Educação em destaque**. Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 102-113, 2. sem. 2008.
- DI FANTI, M. da G. Diálogo. In: FLORES, V. do N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO; M. J. B.; TEIXEIRA, M. (Org.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 81.



_____. Relações dialógicas. In: FLORES, V. do N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO; M. J. B.; TEIXEIRA, M. (Org.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 202.

FONTANINI, I. et AL. Aquisição de língua estrangeira: é possível dissociada de sua cultura? **Acta Scientiarum**: human and social sciences. Maringá, v. 25, n. 1, p. 119-122, 2003.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 64-89.

MOITA LOPES, L. P. da. **Oficina de linguística aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/aprendizagem de línguas**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

PINO, A. **As marcas do humano: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski**. São Paulo: Cortez, 2005.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da pós-graduação da PUCRS. 8. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. De Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

O ENTRECruzAMENTO DE LITERATURA E HISTÓRIA EM DE RIOS VELHOS E GUERRILHEIROS: O LIVRO DOS GUERRILHEIROS, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

MARCELO DE ANDRADE DUARTE
UFPEL/CAPES

INTRODUÇÃO

Luandino Vieira, escritor angolano dedicado a expor as mazelas dos musseques (favelas) durante a guerra pela descolonização, em sua trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* desloca-se das periferias e volta seu olhar para as matas e os rios. O narrador dessa trilogia, da qual foram lançados apenas dois livros, é Diamantino Kinhoka – Kene Vua – que traz ao presente da enunciação, por meio de memórias fragmentadas, a luta pela libertação de Angola e através dessas lembranças analisar as marcas deixadas pela guerra.

Para o desenvolvimento deste artigo propomos analisar como se dá a recriação do passado de guerras angolanas cuja ênfase é reavaliar o colonialismo, discutindo passado e presente angolanos, por meio de memórias fragmentadas. Nessa discussão utilizaremos *De rios velhos e guerrilheiros II: O livro dos guerrilheiros* (2009)¹, em cuja obra o escritor José Luandino Vieira traz para discussão questões referente à guerra angolana pela descolonização portuguesa através do olhar dos guerrilheiros.

Sabemos que diversos autores africanos, entre eles Pepetela com o romance *Mayombe* também abordam essa temática em suas obras. No entanto, Luandino o faz com um grande distanciamento do acontecimento histórico (em torno de 30 anos), tendo, assim, condições de reflexão acerca dos propósitos dessa guerra, ou seja, fazendo uma revisão crítica do passado histórico de guerrilhas com uma perspectiva no presente, amparado nas memórias de cinco guerrilheiros. Em nossa reflexão não trabalharemos com todas as narrativas, apenas as que apresentam paratextos² – notas de rodapé assinadas como “N. do A.” (notas do autor) – que

1 Segundo livro da trilogia, o primeiro é: *De rios velhos e guerrilheiros I: o livro dos rios*.

2 “Celestino Sebastião (Kakinda), de Tenda Rialozo”; “Kibiaka, a quem chamavam o Parabelo”; e, “Zapata, melhor dizendo: Ferrujado e Kadisu”.

problematizam, claramente, as relações entre literatura e história também o epílogo “A Onça” onde Luandino podemos refletir acerca da problematização do presente.

Como método de análise do texto literário nos basearemos nos pressupostos do comparatismo e da interdisciplinaridade, a partir dos quais é possível pensar “como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder sua especificidade” (CARVALHAL, 2003, p. 40). Preocupando-se com o que a interação de diferentes áreas do conhecimento provocará no objeto que é comparado, a literatura. Assim, interrogando “os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, 2003, p. 48). Dialogaremos, particularmente, com as relações entre literatura e história, de Paul Ricoeur (2010) e a pesquisa antropológica das relações entre memória e identidade, de Joël Candau (2011).

Como afirmamos anteriormente, para o desenvolvimento deste artigo, teremos, basicamente, como fundamentação a proposição de Ricoeur em que há um entrecruzamento entre literatura e história. Pensando no entrecruzamento da história e da ficção, Ricoeur propõe uma conciliação de teorias anteriores que eram opostas ou quase a mesma coisa. É através desse entrecruzamento que a história e a ficção concretizam suas intencionalidades, por meio de empréstimos uma da outra. Bem como Aristóteles, Ricoeur reflete a aproximação entre literatura e história pela presença de uma narrativa. No entanto, Aristóteles estava preso em fatos, representação de eventos através dos critérios de veracidade e verossimilhança. Já Ricoeur não pensa em fatos e eventos, sim na configuração do tempo vivido e afirma que história e ficção fazem a mesma coisa, mas por procedimentos diferentes. Ambas configuram o tempo vivido, mas a história necessita de provas documentais (aproximando-se do argumento de Aristóteles, de veracidade) presa aos conectores específicos e a ficção prescinde de provas documentais (verossimilhança) liberta de tais conectores. Assim, a história é a variação interpretativa dos vestígios, já a ficção é uma variação imaginativa sobre o tempo.

Desse modo, os mesmos dados, datas e personagens estão presentes nas variações interpretativas sobre o tempo e o historiador não poderá fugir dos vestígios (que suportam infinitas interpretações), mas terá interpretações diferentes que não poderão fugir aos fatos, dentro do limite do provável. E a ficção configura o tempo narrativo através da imaginação, operando nas falhas e nas brechas da história, dando aos vestígios possibilidades de experiências. Portanto, o ponto de convergência entre história e ficção é a leitura. A leitura une o mundo do texto ao mundo do leitor.

1 A PROBLEMÁTICA DA MEMÓRIA EXPRESSA NOS PARATEXTOS

Como mencionado anteriormente, a narrativa da obra aqui em questão gira em torno de cinco guerrilheiros que são apresentados no romance anterior³ em uma passagem que reúne um grupo de guerrilheiros que vão julgar a traição de um ex-camarada. Kene Vua, narrador de ambas as obras, apresenta-os:

o monitor político Celestinho Mbaxi, o que em traidição nossa era o nosso querido camarada Kakinda Bastião”. E ainda: o “Makongo, dito o Mau-dos-Maus, pambala, um menino pioneiro de maldades; luz de brasa debaixo da cinza, a caradura do Kizuuu-Kiezabu; Kibiaka, o parabelo, pássaro traquino; o Farrapado e o camarada Kadisu como que falavam calados lá na vida deles, sentados juntos (VIEIRA, 2006, p. 38-39).

Além de narrar a história de cada um desses guerrilheiros, quase na mesma ordem citada anteriormente, temos uma narrativa de apresentação do narrador (sem título) e uma de encerramento intitulada *Nós, A Onça*. Tais histórias compõem esse “romance” que logo na capa e página de rosto já apresenta seu primeiro enigma⁴ proposto ao leitor, visto que encontramos abaixo do título a expressão “narrativas” (que pela primeira vez aparece na bibliografia de Luandino Vieira, visto que nomeava seus contos por estórias) aproximando-se, assim, da oralidade.

Previamente às narrativas temos uma espécie de introdução intitulada “EU, OS GUERRILHEIROS”

PAUTA DE ALGUNS GUERRILHEIROS QUE TEVE NO GRUPO DO COMANDANTE NDIKI NDIA, OU ANDIKI; E QUE VIERAM NA MISSÃO QUE FOMOS NO KALONGOLOLO, NAQUELE ANO DE 1971. CONFORME NOTÍCIAS, MUJIMBOS E MUCANDAS E AINDA A LEMBRANÇA DE QUEM LHES ESCREVEU, ALGUNS SUCEDOS DE SUAS VALEROSAS VIDAS OU DE SUAS EXEMPLARES MORTES, PARA ALEGRIA DOS MENORES E TRISTURA DOS MAIS-VELHOS⁵ (VIEIRA, 2009, p. 10⁶).

Essa breve introdução evoca mais um tópico a ser explorado, pois percebemos a

3 *De rios velhos e guerrilheiros I*: o livro dos rios.

4 Luandino Vieira propõe que este livro seja lido devagar, porque exige um grande esforço de interpretação (nota publicada por Andrea Sanches no *Novo Jornal*, 2009).

5 Essa introdução é escrita apenas com letras maiúsculas.

6 Doravante as citações serão indicadas apenas pelo número de página, a indicação da obra/edição encontra-se nas referências bibliográficas.

interligação entre a individualidade (EU) tanto do narrador Kene Vua, quanto dos guerrilheiros que tem suas histórias contadas por meio da memória do mesmo e a coletividade da qual o narrador faz parte (OS GUERRILHEIROS). Além disso, encontramos o elo que há entre as histórias desses guerrilheiros: a missão realizada no Kalongololo em 1971. Ainda nessas poucas linhas de introdução, podemos notar a presença da oralidade como matéria para a memória (que será repassada aos mais novos, que as receberão com alegria e lembradas pelos mais velhos que sentirão tristeza nesse processo de rememoração), visto que são referidas suas fontes: notícias, mujimbos (boatos) e lembranças.

No capítulo que sucede “EU, OS GUERRILHEIROS”, temos a apresentação do narrador, Diamantino Kinhoka, por meio de um capítulo sem título. No mesmo, o narrador apresenta sua legitimidade para narrar a experiência histórica coletiva, atuando como porta-voz, já que tem “a autorização que sempre a amizade e a camaradagem aceitam, sendo quissoco (irmandade) nosso o da luta de libertação” (p. 11). No entanto, apesar de ter a “autorização” para isso, o narrador reconhece a dificuldade de fazê-lo, pois

nunca lhes poderia diretamente contar. Porque, se dou gabo, sempre tem quem vai duvidar que foi mais que poderia ser; se dou maldizer, sendo eu próprio ex-guerrilheiro, que são invejas a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que desejada [...] Daí que a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que, desejada, mas, menos ainda desejada se possível. (p.12).

Ainda quanto à memória, o narrador Diamantino afirma que “é dos livros da memória e tradição no nosso povo que aquele com quem tens de comer as folhas do macunde na tribulação, tem de ser aquele que repartes com ele o feijão na abundância” (p. 12) e ainda “A gente fizemos a revolução, nossas memórias têm o sangue do tempo” (p. 12). Percebemos em tais trechos o tom memorialístico, por meio do qual Kene Vua, reconstruirá as “valerosas vidas” dos guerrilheiros e com isso, sua própria história.

Diante dessas passagens do texto literário, trazemos para discussão a obra *Memória e Identidade* (2011), do antropólogo francês Joël Candau. Nessa obra, Candau traz-nos duas questões que estão a todo o momento sendo discutidas, principalmente, nas ciências humanas e sociais, fazendo, assim, um panorama de reflexões de distintas áreas do conhecimento incluindo em suas discussões autores como Pierre Nora, Paul Ricoeur, Stuart Hall, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, entre inúmeros outros, porém *A Memória Coletiva*, de Halbwachs, e *Os Lugares de Memória*, de Nora ocupam a centralidade do texto. Ao trazer a tona discussões acerca de memória e identidade, Candau alerta que é impossível indissociarmos esses dois termos, pois um sujeito sem memória não pode construir sua identidade, do mesmo modo que sua memória decorre de questões ligadas à construção da identidade. Essa proposta de relação

entre memória e identidade não é inovadora, já que Jacques Le Goff (1990) já havia afirmado que a “memória é um elemento essencial do que costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1990, p. 476)

Interessa-nos, sobretudo, a formulação de Candau acerca da problemática entre as memórias individuais e coletivas também da quase impossibilidade de compartilhamento de memórias, visto que cada ser constrói sua própria memória. Portanto, diante de um acontecimento histórico, por exemplo, a guerrilha, cada ser construirá sua memória. Essa impossibilidade de memória coletiva é trazida pelo narrador Kene Vua, ao afirmar que não tem condições de narrar a experiência histórica dessa coletividade, mesmo tendo legitimidade para isso, por ter participado na guerra pela descolonização em Angola “Daí que a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que, desejada, mas, menos ainda desejada se possível.” (p. 12) Como forma de discutir essa impossibilidade, Candau decompõe a memória em três níveis:

- protomemória: a incorporação da memória social, por meio de, por exemplo, gestos e linguagem que são realizados quase automaticamente “quase sem tomada de consciência” (CANDAU, 2011, p. 23);

- memória de evocação: a memória propriamente dita “evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica” (CANDAU, 2011, p. 23).

- metamemória: a representação que cada sujeito faz de sua própria memória, seu conhecimento e discurso sobre ela também “a construção explícita da identidade” (CANDAU, 2011, p.23).

Diante dessa taxonomia da memória, Candau afirma que tais terminologias são aplicadas apenas à individualidade, visto que quando passados ao social, as significações desses termos mudam ou invalidam-se. Por exemplo, a protomemória é ativada ao caminharmos com certas gestualidades, sem nos darmos conta, porém é impossível dizer que uma sociedade inteira caminhe igualmente, ou que todos tenham a mesma memória de evocação, ou seja, lembranças autobiográficas idênticas. A única memória passível de compartilhamento é a metamemória, porque durante a produção de discursos acerca de um acontecimento histórico, em nosso caso de estudo a guerrilha, há uma tentativa de narrativa comum que “geralmente acompanham a valorização de uma identidade local.” (CANDAU, 2011, p. 25) Acreditamos que na narrativa ora estudada de Luandino não há essa valorização da identidade local, mas sim um modo de trazer novamente à discussão questões referentes à construção da identidade angolana, problematizando os rumos da guerrilha nos dias de hoje.

Para tratar acerca dessa probabilidade de memória coletiva, que é um modo de representação da metamemória, “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a

respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2011, p. 24) não podendo ser tratado como uma faculdade do ser humano, já que um grupo não tem suas lembranças de acordo com uma convenção social, apenas uma parte é capaz disso, Candau propõe que nos utilizemos das “retóricas holistas”, termo entendido pelo autor como

o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como outra coisa que a simples soma das partes e tidos como agregador de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. Designamos assim um reagrupamento de indivíduos (a comunidade, a sociedade, o povo), bem como representações, crenças, recordações (ideologia X ou Y, a religião popular, a consciência ou a memória coletiva) ou ainda elementos imaginários (identidade étnica, identidade cultural). (CANDAU, 2011, p. 29)

É dada essa proposta terminológica, pois há uma “hipostasia do coletivo” (CANDAU, 2011, p. 28), ou seja, uma tentativa de intuição da existência de uma memória coletiva de um grupo apenas pela observação singular de alguns membros de tal grupo. Esse método de estudo se aproximaria de uma abordagem cartesiana da memória, dividindo o todo em partes para, então, estudá-lo. Porém, como afirma Candau, nem todas essas partes são estudadas, por isso noções como memória de grupo, coletivas, sociais comuns etc. seriam “inferência[s] expressa[s] por metáforas [...], que na melhor das hipóteses, darão conta de certos aspectos da realidade social e cultural ou, na pior delas, serão simples *flactus vocis* sem nenhum fundamento empírico.” (CANDAU, 2011, p. 29) Diante desse problema, um estudo holístico – oposto à abordagem cartesiana, estudando o todo de modo sistêmico – Metafísica, de Aristóteles – auxiliaria a pensarmos em configurações narrativas “mais ou menos aptas a dar conta de certa realidade” (CANDAU, 2011, p. 30).

Sendo assim, podemos afirmar que a memória coletiva ou de grupo não está nos indivíduos, mas sim nos lugares. Quanto aos lugares de memória (memória como um “presente eterno”), o historiador francês Pierre Nora afirma que esses lugares são “[...] momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos (NORA 1993, p. 13)”. Os lugares de memória sustentam o sentimento de que não há memória espontânea, é necessário ativá-la permanentemente. Porém “[...] só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica.” (NORA, 1993, P.21). Ou seja, para Nora a memória existe apenas enquanto imaginário, no momento em que ela for reconstruída intelectualmente passará a ser história, portanto, baseado em seu pensamento, o que hoje chamamos de memória seria, na verdade, história. Relevando a questão de não ser memória o que é construído discursivamente, podemos afirmar que o texto de Luandino apresenta-se também como um lugar de memória, pois mantém viva

a memória.

2 O ENTRECRUZAMENTO DE LITERATURA E HISTÓRIA NOS PARATEXTOS AUTORAIS E EDITORIAIS

Após esses elementos paratextuais (introdução e apresentação do narrador), temos a primeira narrativa, a de Kakinda, ou Celestino Sebastião. Ao apresentar o companheiro, Kene Vua aproxima-se das epopéias clássicas “Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta, o dos cinco combates” (p. 13). No entanto, como já havia afirmado em sua apresentação, o narrador diz-se impossibilitado de “reinventar a verdade” (p. 13) e apresenta ao leitor dois documentos recebidos por um mulato de sotaque português, um que “podemos duvidar (se era para filme, tem truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado, uma poesia, letra de absoluta verdade. Porque águas profundas são as palavras dos poetas” (p. 13).

Ao ser questionado por seu entrevistador sobre quando começou a luta contra o colonialismo, Kakinda inicia a narrativa de cinco confrontos contra o colonialismo, experiências particulares, ocorridas “antes de chegar ao esquadrão” (p.21). Antes de ceder a voz narrativa para Kakinda narrar tais histórias, Kene Vua, como em todas as histórias, apresenta-o, com uma clara aproximação das épicas “Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta, o dos cinco combates” (p. 13). As histórias de Kakinda evidenciam, principalmente, os conflitos que viriam a deflagrar a guerra anticolonial, conflitos marcados pela luta contra o racismo e a intolerância religiosa, esses últimos são marcas dos processos coloniais, não só no continente africano, mas também americano e europeu, evidenciados ao longo da história.

Selecionamos a narrativa de Kakinda, especialmente, por ao final do texto trazer um paratexto autoral, conforme proposta de Gérard Genette (1987), na qual podemos identificar “dois grupos de paratextos: aqueles de responsabilidade do autor do texto (paratexto autoral) e aqueles determinados por seu editor (paratexto editorial).” (MARTINS, 2010, p. 170). Tal paratexto é uma nota de rodapé assinada por Luandino através da indicação gráfica “N. do A.” que segue:

Nunca esta segunda entrevista chegou a ser feita. Em 27 de Maio de 1977, pelas seis horas e quarenta e cinco minutos da manhã, ao sair da sua casa sita na Rua das Flores, aos Coqueiros, Sebastião Kalinda, ex-guerrilheiro e monitor político do MPLA na 1ª região, desapareceu antes de chegar ao <<Baleizão>> onde ia regularmente, pela porta do cavalo, buscar pão. Nunca mais foi visto, vivo ou morto. Se vivo for, algures, terá cerca de oitenta anos e muito que contar [...] (N. do A.) (p. 24).

Com essa nota percebemos que Luandino expõe a tênue fronteira entre literatura e história, porque se refere ao seu personagem como um ser real, bem como ser real a entrevista concedida por Kakinda ao “mulato oxigenado de sotaque português” (p. 13). Quanto às relações entre literatura e história nos países africanos, podemos perceber que há de modo acentuado tal relação, já que a prática histórica foi intensamente articulada pelos escritores⁷ através da ficção. Ou seja, os projetos literários de escritores de Angola, por exemplo, indicam não só uma recriação das realidades, mas a construção de sua própria História. Assim, tal como ficção e História se confundem em Angola, pois o texto literário está inevitavelmente ligado ao contexto social, a obra de Luandino apresenta essa questão expressa tanto literariamente, quanto por meio de notas editoriais que não são parte integrante do texto literário, mesmo que elucidativas do mesmo.

Esse problema é expresso ainda mais na segunda nota de rodapé, presente na narrativa de Kibiaka “o assobiador de passarinho” (p. 43), nessa nota o autor afirma ser Kibiaka personagem de outro romance seu *Nós, os do Makulusu*

Quando ouvi pelo ex-guerrilheiro Kene Vua – o meu amigo Diamantininho Kinhoka, o Kapapa – esta biografia, apressei-me a ler-lhe, do meu livro *Nós, os do Makulusu* umas passagens referentes a uma personagem. Chamava-se Kibiaka. Tinha me surgido, em sonhos, no Tarrafal de Santiago, Cabo Verde, naquela semana do ano de 1967 em que todas as noites me apareciam os factos ou as palavras que davam origem, no dia seguinte, à escrita [...] contei tudo isto ao Kapapa. Ele me olhou, assanhado, com a minha dúvida e ripostou sem pestanejar: <<E qual é, ô branco?!...O quilulo do avô dele t’avisou nos sonhos. Te confiou entanto que escritor...>> - e acabou de beber sua cervejinha, sem nunca mais. Sempre achei questão de preguiça mental aceitar coincidência ou intervenção sobrenatural para explicar factos reais. Para tudo tem que ter uma explicação cabal, mesmo que ninguém a saiba. É só questão de paciência e tempo. Paciência, vou tendo; tempo é que a cada dia que passa, fica mais curto. Terei de aceitar a coincidência? (p. 53).

O problema é que não temos a marca “N. do A.”, porém há claras referências biobibliográficas de Luandino que nos remetem imediatamente a sua pessoa, pois sabemos que o autor angolano esteve na prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, detido pela PIDE de 1961 a 1972, também ter escrito o romance *Nós os do Makulusu*. Contudo não podemos afirmar ser essa uma nota autoral, mas sim editorial, já que como dissemos não há a referência direta da autoria. Com isso temos uma problemática ainda maior quanto à relação entre literatura e História, já que como um paratexto editorial serviria apenas para elucidar passagens das narrativas, tais como

⁷ Vide Pepetela cujo conjunto de sua obra dá conta da construção da história e identidade angolanas, desde a colonização holandesa (*A Gloriosa Família*) até o fim da utopia de uma sociedade igualitária pós-revolução (*A Geração da Utopia*).

as traduções de expressões em quimbundo. No entanto, tendo essa nota referência a Luandino, o mesmo afirma ter conversado e contado tudo ao Kapapa (Kene Vua).

Ainda com referência a diálogos estabelecidos com Kene Vua, mais uma nota de rodapé, novamente autoral, Luandino, dessa vez estando com Pepetela, afirma que

Ponto-de-ordem a propósito do modo invulgar como o ex-guerrilheiro Kene Vua sempre começava essa história, com o insólito <<conheces tu...>>. Num dez de dezembro, em 1983 ou 84, estávamos no Mussulo com os camaradas Toka, Dibala e Pepetela – todos ex-combatentes – mais um amigo deles, professor, um mestiço natural de Kindambiri. Eu estava a contar a estória do Zapata com aquelas falas que o meu amigo Kapapa jurava serem de seu sempre idolatrado comandante Ndiki Ndia: <<conheces tu a terra onde brilham as laranjas de ouro...>>, etc. [...] (N. do A.) (p.59).

Aqui temos referência a alguns personagens da história angolana, dois comandantes José Condesse de Carvalho, “Toka”, Rui Filomeno de Sá, “Dibala”⁸ e dois escritores: Pepetela e Luandino; juntamente com tais personagens históricos está o narrador de *De rios velhos e guerrilheiros* I e II, Diamantino Kinhoka, o Kene Vua. Diante disso, podemos afirmar que esse encontro é uma metáfora da própria condição da construção do discurso histórico de Angola em que escritores eram combatentes e, obviamente, conviviam com outros guerrilheiros e com seus futuros personagens que serviriam para “furar” as barreiras de divulgação da história dos guerrilheiros que o colonialismo impunha, e o único modo de transpor essas barreiras era por meio da literatura⁹.

3 LUANDINO E A PROBLEMATIZAÇÃO DO PRESENTE ANGOLANO

Como última subdivisão desse trabalho, propomos a problematização do presente angolano que Luandino faz em sua obra, principalmente expressa no último capítulo, possível epílogo, “Nós, a onça”, duas passagens desse epílogo são esclarecedoras quanto a essa afirmação, na primeira, que segue abaixo, por meio da rememoração, o narrador questiona os grandes erros, sofrimentos e mortes passados no curso da história angolana

8 Em 2004, Rui Filomeno de Sá foi indicado pelo MPLA para integrar uma comissão (coordenada por Afonso Van-Dúnem Mbinda) cuja missão era de escrever a história do MPLA.

9 No fim dos anos 40 Agostinho Neto e António Jacinto, entre outros, com o “movimento” “Vamos descobrir Angola” visavam, por meio da literatura, instigar no povo a busca pelo desvencilhamento da política e cultura impostas pelos colonizadores portugueses.

Quando, às vezes, ponho diante de meus olhos aos grandes erros e tribulações, aos muitos sofrimentos que por nós passaram e vejo a figura de tantas vidas, e não menos mortes, no livro da nossa luta, pergunto saber: vivem, nossos mortos, se vivos os vejo em meus sonhos? (p. 97)

Já no segundo excerto, o narrador refere-se à nação angolana por meio da metáfora da nação angolana como uma onça:

E se uns, sendo filhos dos homens que usavam sua cabeça baixa a levantaram; e outros, nunca mais tiraram chapéu às autoridades; se uns reivindicaram seu direito de ter funje para comer lhe com suas mãos e reclamam a mínima dignidade, a de barriga cheia; ou uso e costume de se chamar seus velhos nomes vindos da cinza do tempo; ou mesmo atrevimento de formar nova geração de nomes, nascidos na barriga da luta – outros se apegaram a suas antigas linhagens e gloriosas famílias, a reinos, colonos e mafulos, fidalguias de que pouca memória era, para dignidade sim, mas de privilégio. E, mais tarde, muitos vão de exigir ser chamados excelência e excelentíssimos e de camaradas só tratam a motoristas de seus carros e seguranças de suas riquezas... Em sua pele *mosqueada*, *beleza de nossa* onça não deixava nos ver as pulgas de seu pelo (p.100).

Aqui percebemos a questão referente a não concretização do sonho de igualdade social tão batalhada, pois muitos guerrilheiros exigiram serem chamados de senhores e andarem em meio à população com motoristas e seguranças após alcançarem o poder, clara referência ao poder político hegemônico do MPLA que pós-independência se manteve no poder desde então. Homens que se utilizaram do poder da resistência da sociedade para depois esquecê-la em sua política, vide os grandes problemas de desigualdade social enfrentados por Angola nos dias de hoje.

Esses “parasitas” estão corporificados na pele da onça (Angola) que com o passar dos anos foi expondo as pulgas que não eram possíveis de serem observadas em sua pele, pois conseguiam disfarçarem-se nas pintas da onça que eram a sociedade como um todo “nós, barrigas nuas e vazias, simples pintas só de sua pele mosqueada” (p.97) metáfora da união social que com o passar dos anos foi se desfazendo, demonstrando que muitas de suas pintas eram na verdade pulgas que estavam ali para sugar o sangue da onça, fortalecendo-se, porém enfraquecendo o hospedeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho procurou discutir como ocorre a ressignificação da história, através da memória, na ficção de Luandino Vieira. O mesmo utiliza diferentes estratégias intertextuais e paratextuais para evocar tais questões. Quanto a isso, Rita Chaves afirma que “O retomar do passado, dentro de modelos variados e com intenções diferentes, com efeito, converte-se numa prática recorrente na prosa de ficção contemporânea” (CHAVES, 2004, p. 160).

Diante disso, podemos afirmar que Luandino enquadra-se no que se refere Chaves, já que tanto a forma quanto as intenções são distintas, pois a retomada do passado em *De rios velhos e guerrilheiros II*: o livro dos guerrilheiros não se dá como forma de denúncia dos problemas enfrentados pelo MPLA, como em *Mayombe*, de Pepetela, mas evoca esse passado como modo de depuração, refletindo os rumos tomados pela revolução nos quais a revolução não trouxe a tão sonhada igualdade “Não se trata de um regresso ao tempo que precedeu à cisão para recuperar *in totum* os signos daquela ordem cultural, mas sim de resgatar alguns dos referentes que se podem integrar aos tempos que se seguem” (CHAVES, 2004, p. 161).

Assim, Luandino está refletindo a realidade que o cerca, em uma atualidade política e histórica incertas evocando o passado como um modo de pensarmos nos rumos que serão tomados futuramente em Angola, para que não se cometam os mesmos “erros”, para que todas as pulgas possam ser retiradas da pele dessa onça chamada Angola, alertando as gerações futuras, pois como é dito pelo próprio Luandino em entrevista “não se pode construir o futuro – como tanto tinham sonhado nas longas noites da guerrilha – mas tem de se continuar a lutar no presente para que o nosso futuro não seja mais construído pelos outros” (VIEIRA apud RIBEIRO, 2012, p. 165). Desse modo, o autor nos demonstra que não é por ter terminado a revolução que a resistência deva terminar, pelo contrário ela deve continuar sendo diária, para que os rumos da nação sejam tomados consoantes à população, não de modo arbitrário, construídos por outras pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARVALHAL, Tânia. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. In: **Revista Via Atlântica**. São Paulo, nº 7, p. 147-161, out. 2004.



LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

MARTINS, Aulus. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em *Luuanda* e *Mayombe*. In: **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169-177, jul./dez. 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

RIBEIRO, Maria Calafate. De rios e guerrilheiros por Luandino Vieira. In: **África: dinâmicas culturais e literárias**. Organizadoras: Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (v. 3).

VIEIRA, Luandino. **De rios velhos e guerrilheiros – I – o livro dos rios**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

VIEIRA, Luandino. **De rios velhos e guerrilheiros – II – o livro dos guerrilheiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

PRÉ-PROJETO DE TESE: “A LEITURA SOCIAL EM BRONZE: UM ESTUDO SÓCIO-REGIONAL DAS OBRAS DE BRUNO SEGALLA”

MARIANA DUARTE
UCS

Este breve ensaio a seguir trata-se de um Pré-Projeto de Tese redigido para a seleção do Programa de Doutorado em Letras, na Linha de Pesquisa Leitura e Processos Culturais, do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS e UniRitter. O projeto visa o desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa, tendo como objeto de estudo a vida e a obra do artista, de Caxias do Sul – RS, Bruno Segalla (1922 - 2001), que enfoca elementos históricos, patrimoniais, políticos, culturais e socioeconômicos de Caxias do Sul. Por meio de análise e interpretação do conjunto de sua obra, em especial a obra medalhística, pretende-se compreender o seu papel e a sua contribuição na constituição e preservação da memória e do patrimônio cultural local, bem como perceber como este patrimônio e seus processos culturais são lidos no discurso político e social no qual o artista está inserido.

Para a análise dos dados serão selecionadas medalhas em bronze e seus moldes de gesso e/ou argila, e, inclusive as fotografias destes processos registradas pelo artista, que serão fontes de estudos desta proposta. Trata-se de um estudo que buscará aprofundar-se na coleta dos dados, por meio de digitalização e catalogação de suas medalhas, análise de documentos pessoais e materiais publicados na imprensa (estes já estão disponibilizados para pesquisa no acervo do Instituto do artista) bem como entrevistas com familiares e amigos de Bruno Segalla. Estes dados aliados à revisão bibliográfica possibilitarão fazer uma leitura social para descrever, analisar e interpretar como a artista ressignifica o contexto vivido por meio da arte visual. O aporte bibliográfico também fundamentará a pesquisa biográfica de Segalla, que carece ser redigida para a preservação da memória social e regional.

É importante destacar que o Instituto Bruno Segalla, sediado na cidade natal do artista, ainda carece e uma grande reformulação, inclusive física, de seu acervo, pois atualmente há apenas uma estagiaria direcionando seu trabalho para a catalogação e conservação dos bens, sendo que não existe uma formalização deste trabalho. O que vem acontecendo, desde a fundação do Instituto, é um processo de catalogação e criação de uma ficha documental. A ficha

documental de cada item deverá conter seu descritivo, além disso, também deve ser efetuada a restauração, do que se configurar necessário, um estudo histórico e artístico e o armazenamento adequado de cada artigo.

O Instituto Bruno Segalla foi criado em 2005 e é uma OSCIP (Organização Civil de Interesse Público) sem fins lucrativos e aberta ao público, que preserva, estuda comunica e expõe bens culturais relacionados à vida e a obra de Bruno Segalla. Localizado no antigo estúdio e oficina do artista, na Rua Andrade Neves, 603, Caxias do Sul – RS, o IBS é constituído por um Museu e um Atelier e trabalha na promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, bem como da educação, formação e inclusão por meio das ações culturais, projetos socioculturais e salvaguarda do acervo. O Instituto é um museu cadastrado no SBM (Sistema Brasileiro de Museus/Ibram/Minc) e no SEM-RS (Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul).

O IBS está sempre disposto a receber itens novos para o seu acervo. Amigos do artista ainda possuem peças, documentos e informações relevantes sobre a história e a obra de Segalla. No último ano foram recebidas as doações de 19 medalhas da coleção do Sr. Raul Tessari, além de 180 medalhas que estavam guardadas pela família na empresa de Bruno Segalla Filho e de um pantógrafo (máquina utilizada para fazer transferir e redimensionar figuras, que pode ser regulada de modo a executar também ampliações e reduções nas proporções desejadas) que foi utilizado pelo artista na ampliação e confecção de moedas e medalhas.

O artista caxiense Bruno Segalla¹ nasceu no ano de 1922, filho de Antônio Segalla e Maria Panarotto. Em 1933 Maria se separa de Antônio, acredita-se que seja o primeiro disquete anunciado na cidade de Caxias do Sul, com isso dirige-se à Porto Alegre onde estuda para ser parteira e assim educa seus quatro filhos sozinha. Em 1935, aos 13 anos, Segalla começa a trabalhar no setor de gravações da Metalúrgica Eberle S/A, onde desenhava, modelava e cunhava, chamando a atenção de seus colegas de trabalho por sua habilidade. É durante os primeiros anos como metalúrgico que adquire conhecimentos técnicos em contatos com moldes de talheres e de medalhas religiosas.

Em 1948 casa-se com Almira da Silva, com quem teve cinco filhos e dois anos após assume a modelagem e a gravação de todos os modelos de medalhas que a empresa Eberle fabricava. E é aos 28 anos que produz um de seus trabalhos mais interessantes: auxiliado por lentes de aumento e uma ferramenta contendo um pequeno pedaço diamantado na ponta, grava a efígie de Getúlio Vargas na cabeça de um alfinete, com o propósito de, segundo o mesmo: “realizar

1 As informações sobre a vida de Bruno Segalla fornecidas nesta justificativa estão brevemente documentadas em arquivos produzidos pelos funcionários IBS desde 2005 para auxiliar os trabalhos do local, sem fins de publicação. São relatos e datas (as quais percebo algumas divergências entre as mesmas) fornecidas pela família e observações retiradas de jornais e entrevistas com o artista. Não há uma biografia destinada ao público em geral, acredito que este projeto de tese poderá contribuir para uma produção biográfica a ser publicada.

uma gravura o menor possível”. A partir dessa gravação se torna conhecido regionalmente, pois o alfinete é exposto na Festa Nacional da Uva de 1950 e também na cidade de Porto Alegre. No mesmo ano cria a medalha em comemoração aos 75 anos da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul e cria sua primeira medalha para da Festa da Uva. Segalla futuramente irá criar as medalhas alusivas a outras edições da Festa Nacional da Uva.

Ao mesmo tempo em que se dedica a profissão, Segalla está envolvido com as posições políticas esquerdistas. Em 1952 se elege presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Caxias do Sul, permanecendo à frente do Sindicato por 12 anos. Em 1955 se elege vereador, por um partido de esquerda, e faz viagens a Europa e União Soviética, atuando como delegado sindical em congressos internacionais, representando seu país. Neste mesmo período faz amizade com Luiz Carlos Prestes, adotando o socialismo como ideal político.

Em 1957, Segalla é reconhecido como uma liderança sindical não apenas dentro do município, mas também em âmbito regional, estadual e nacional. Já, a nível internacional, se torna membro integrante da Federação Sindical dos Metalúrgicos (FSM) situada em Praga. Em 1961, organiza uma palestra junto a Luis Carlos Prestes no Cine Centra, em Caxias do Sul, ocasionando violenta manifestação anticomunista procinada pelo clero local. Já em 1963 é eleito Suplente a Deputado Estadual pela extinta Aliança Republicana Socialista e é no mesmo ano que organiza a 1º greve em Caxias do Sul, quando aproximadamente cinco mil metalúrgicos cruzam os braços reivindicando melhoria salarial. É nessa época que Bruno Segalla e sua família passam a sofrer fortes calúnias e ameaças, o que leva a sua prisão em 1964, ano do golpe militar, cassado pelo AI 2. Bruno fica encarcerado por aproximadamente três meses.

Sua cassação política por 15 anos e o obscurantismo reinante no período ditatorial o faz retornar efetivamente à sua arte e dedica-se a modelar medalhas, de criação própria, e pequenas esculturas. Segue trabalhando na Metalúrgica Eberle. Em 1974 cria uma série de medalhas comemorativas aos 100 anos da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul, modela também a medalha comemorativa a intalação da agência do Banco do Brasil em Milão. No ano seguinte é preso pela segunda vez, pelo período de um mês, acusado de tentativa de organização do Partido Comunista. Há relatos em que neste período Segalla foi torturado, em entrevista à Daniela Goulart o artista plástico declarou: “Os caras não eram fáceis.” (1998), referindo-se aos militares da época. Nos anos que seguem os anos 1970 dedica-se a confecção de diversos bustos e medalhas “sob encomenda”, assim como permanece a executar criações próprias.

Em 1980, após deixar a Metalúrgica Eberle, funda junto ao seu atelier a empresa de gravações em matrizes denominada: “BS Gravações”, hoje o espaço da antiga empresa abriga a galeria de exposições do IBS, e no ano seguinte filia-se ao partido PDT. No final dos anos 1980 participa ativamente das eleições presidenciais, aprofundando sua amizade com Leonel Brizola. Na década seguinte surgem os primeiros protótipos da obra “Monumento Jesus 3º

Milênio” e executa a Medalha Rio 92², que é distribuída a chefes de Estado na Eco 92, mesmo ano em que se candidata a deputado federal pelo PDT.

Em 1995 modela a medalha Jubileu de Prada para Universidade de Caxias do Sul, no ano decorrent inicia o trabalho da estátua de Gigia Bandeira – Instinto Primeiro, em comemoração aos 100 anos da Metalúrgica Eberle S/A, que está exposta na Praça Dante Alighieri. Em 1999 cria a medalha de Santo Ynácio de Loyola para a UNISINOS, recebe a homenagem “Destaque Comunitário Valores da Terra” da prefeitura de Caxias do Sul, além de ser homenageado como personalidade de Caxias do Sul do século XX, pela sua contribuição à cidade como artista plástico em pesquisa realizada pela UCS.

Segue criando medalhas e esculturas até o ano de 2001. Neste ano executou a medalha “Mérito Alexandre Campagnoni” para a Universidade de Caxias do Sul e também define o modelo para o Monumento Jesus 3º Milênio. A construção do monumento, inaugurado apenas em 2004, é iniciada por uma equipe de engenheiros e escultores.

Bruno Segalla falece em agosto de 2001, aos 78 anos, em decorrência a complicações pulmonares, causadas pelo fumo e pela constante exposição aos resíduos dos metais utilizados para a cunhagem das medalhas.

Os anos de trabalho e ativismo político de Bruno Segalla se mesclam com a história de Caxias do Sul, e as ações promovidas pelo IBS vêm aguçando ainda mais a curiosidade dos que não tiveram a oportunidade de conhecê-lo. Ademais, encontro no momento apenas um registro em livro sobre Segalla, Daniela Goulart, 1998, pública na obra *Personagens de Caxias do Sul* (EDUCS), um singelo texto acerca do artista, relatando o seu modo de trabalho a partir de uma entrevista. Neste livro Bruno Segalla divide espaço com outras personalidades do município, como o empresário Raul Randon e o político Pedro Simon. Destaco também o lançamento do DVD intitulado “Bruno Segalla”, em 2012, dirigido por Samuel Bovo a partir de pesquisas realizadas pela diretora do Instituto, Rejane Rosa de Oliveira. O documentário contém depoimentos de familiares e amigos destacando a busca de Segalla em representar através da arte os ideais e valores que tanto defendia.

O aniversário de uma década da instituição que homenageia o artista está sendo bastante referido nas reuniões do conselho e diretoria do espaço, percebeu-se a necessidade da criação de um memorial relatando estes dez anos de empenho, trabalho e divulgação de sua obra. Juntamente a este relatório, foi intuída a necessidade de redigir uma biografia de Segalla, que auxiliaria ainda mais no desenvolvimento do espaço. Propõe-se então, através da leitura social das medalhas, resinificar aspectos relevantes sobre sua vida e obra e sobre sua importância

2 A medalha Rio 92, criada e executada por Bruno Segalla, é citada na obra **A moeda através dos tempos** (1993) de Benedito Camargo Madeira, o autor a aponta como uma moeda comemorativa brasileira e a descreve (p. 49) mas, infelizmente, em momento algum, cita o nome do artista criador da mesma.

política e social de sua figura para a região, além de colaborar com o estudo histórico e artístico dessa produção numismática que é tão necessário no momento. Tornam-se urgente estes registros para a preservação da memória coletiva sócio-regional.

Esse pré-projeto de tese concebe a arte medalhística como linguagem, sendo assim enquadrando-se em um Doutorado em Letras, e como texto visual dentro de um contexto, seja ele histórico, político, regional e/ou social. Segundo Madeira (1993), a numismática ou numária, é a ciência que estuda as moedas e medalhas através dos tempos, modernamente esta ciência incorpora também o estudo do papel-moeda e das condecorações. Na antiguidade, a numismática foi o maior meio de comunicação e veículo de divulgação da cultura, dos costumes dos povos e das artes:

As imagens, os sinais e as inscrições gravadas nas peças monetárias permitem à numismática, com precisão científica reconstruir os acontecimentos da época, resguardando desse modo – para a posteridade – a memória da civilização. (MADEIRA, 1993, p. 15).

A partir dessa observação referida, encontramos a importância do estudo da obra numismática do caxiense Bruno Segalla. A sua produção artística se dá dentro de um processo cultural, que resultou na criação de uma instituição intencionada a preservar e divulgar a sua memória para a posteridade. Relembro que no presente momento o Instituto Bruno Segalla utiliza o espaço da empresa de cunhagem de medalhas “BS Gravações”, fundada por Segalla após aposentar-se na Metalúrgica Eberle S/A.

Ao discutir a preservação de bens, Pozenato, em sua obra *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultura* (2003, p. 48) diz que algumas vezes levando em conta esta política de preservação de textos (eu me refiro mais a monumentos, edificações, espaços e incluo aqui as artes, ou seja, o texto visual), talvez não se leve em conta que, para preservar o texto, não seria necessário preservar o próprio objeto físico e que a preservação da memória seria suficiente.

As obras e documentação sobre a vida de Segalla estão sendo preservadas, mas existe a necessidade que estas memórias sejam descritas e divulgada, conferindo assim sua importância para a cidade e região. Assim, o problema desse estudo que tem como tema a obra medalhística de Bruno Segalla e busca responder qual o papel e a contribuição da produção do artista na constituição e preservação da memória e do patrimônio histórico, cultural e social de Caxias do Sul, além disso, busca responder também e como esse patrimônio se apresenta no discurso do artista. Para tanto, surge o interesse investigar as seguintes questões: Como Bruno Segalla observava sua cidade, em especial no âmbito do trabalho? Como a artista ressignifica e reelabora esse contexto? O que pode ser interpretado no discurso que trazia a inspiração ao artista plástico? A obra de Bruno Segalla possibilita compreender algo de um tempo e de um lugar?

O trabalho está alocado dentro dos processos culturais. Num primeiro momento, o conceito de “discurso” e “leitura social” deverão fundamentar as discussões dessa proposta de estudo que concebe a arte medalhística como linguagem e tem como tema a produção artística, e em alguns momentos as influências culturais e políticas, de Bruno Segalla no contexto sócio-regional de Caxias do Sul.

É preciso compreender que as Artes Visuais e a História são discursos produzidos por uma cultura, em vários níveis: político, social, jurídico, ficcional, entre outros. Além disso, o referencial teórico também se faz importante para definir outros conceitos que serão fundamentais para a leitura das fontes de pesquisa, por isso, antes de passarmos à análise das medalhas, é necessário definir alguns conceitos que serão importantes no decorrer da pesquisa, são eles: Cultura, Arte, Trabalho, História, Modo de Produção, Economia e Formação Política. A definição destes conceitos, ainda não esgotados, visa atingir os objetivos propostos e responder ao problema de pesquisa e suas questões.

A obra *A história cultural: entre práticas e representações* (1990), de Roger Chartier, tem como o objetivo demonstrar a linguagem como forma de veículo social e as formas de perceber as criações artísticas como um modo de denunciar e formular críticas sobre o meio social. Observando este ponto e recebendo a obra de Bruno Segalla, percebe-se que os desenhos, modelagens e objetos produzidos por um artista podem ser considerados narrativas de um momento social. Deste modo, constroem um discurso a partir das suas leituras, e elas são ao mesmo tempo, individual (do artista) e coletivas (do meio social a qual pertencem), esse último se dá na relação com o outro.

Para Paulo Freire (2003), o ato de ler significa compreender a relação entre uma produção passível de leitura e seu contexto, esse processo implica sempre uma percepção crítica, uma interpretação e a ressignificação do lido. Tanto na leitura escrita como na leitura visual, usando as palavras de Freire: o movimento do mundo para com a palavra e da palavra para o mundo está sempre presente.

Ao contemplar uma obra de arte e fazer uma crítica artística sobre a mesma, observo a necessidade de colocar em questão o contexto vivenciado pelo artista. Armino Trevisan (1990) menciona em seu livro que é pertinente dizer que a leitura biográfica tem importância, mesmo quando a vida do autor aparentemente não traz elementos interessantes à todos. Ao ler e interpretar o contexto, o artista cria o texto visual e também se coloca na obra, pois suas experiências, seu ambiente, seus relacionamentos, suas viagens, suas memórias e sua história estão nele e estão no seu trabalho:

Até certo ponto a biografia de um artista ajuda a compreender sua obra. Note-se que usamos a expressão: leitura biográfica-intencional. Queremos significar que as ideias

estéticas dos artistas, suas pretensões conscientes, também devem merecer atenção quando reveladas. Seria irrazoável desconhecer os “cadernos” de Leonardo da Vinci ou a “correspondência” de Van Gogh. (TREVISAN, 1990, p. 146).

Portando será necessário compreender como o artista plástico Bruno Segalla, que traz a sua história individual, se apropria de aspectos históricos e da memória coletiva, para dialogar com seu espaço. Penso então que a análise do discurso também dará suporte para abranger como o artista se relaciona com seu meio social e cultural, e como ele ressignifica esse contexto em suas produções. Complemento as considerações acrescentando o texto de Ecléa Bosi (2001), que ao fazer considerações acerca do indivíduo como testemunha, alega que a memória se desenvolve a partir de laços de convivência familiar e também profissional. Por muito que se deva à memória coletiva, é o indivíduo, ser único, que recorda, memoriza e tem acesso a estas camadas significativas do passado. (p. 408-411). Segalla, ao criar, não se distanciava do seu ofício e criava, muitas vezes, fazendo relação com sua formação política.

Sílvia Helena Barpi Cardoso, em sua obra *Discurso e Ensino* define discurso como a prática da linguagem constituída diferentes condições históricas e/ou sociais: “o discurso é, pois, um lugar de investimentos sociais, históricos, ideológicos, psíquicos, por meio de sujeitos interagindo em situações concretas.” (p. 21, 2005).

Sendo assim, pode-se pensar que o discurso depende e se dá num contexto, seja ele social, político, cultural ou econômico. O sentido atribuído pelo artista em sua obra é uma recondução do contexto em que essa obra foi produzida e de sua leitura social. Em sua pesquisa, Maria Helena Wagner Rossi (2003) afirma que o termo leitura pode ser confundido com apreciação, percepção, recepção, acesso, apreensão, compreensão, atribuição de sentido, e que “todos servem para denotar o processo que o leitor vive na relação com a obra/imagem, seja na interatividade, na pintura, no museu [...]” (ROSSI, 2003, p. 19). Refletindo acerca da afirmação de Rossi acredito que podemos verificar que o artista sendo autor também é leitor, pois no discurso de sua obra, não é perceptível somente as imagens cunhadas na medalha, mas também o modo como ele interpreta e atribui outro significado a um tema, dialogando com os processos culturais em que está inserido.

Portanto, para aprofundar as questões já mencionadas e tratar de conceitos como patrimônio, memória, identidade e leitura social e buscaremos as teorias de críticos de arte. Tais referenciais darão suporte para contextualizar a histórica da cidade de Caxias do Sul, trazendo as questões a respeito da imigração italiana, aspectos elitísticos, sociais, políticos e ideológicos que possam reconhecer o artista. Os autores também fundamentarão as diferentes possibilidades da história e da memória cultural, o diálogo entre o texto visual e as leituras que constroem o contexto como representação, para então compreender os processos culturais

lidos, interpretados e ressignificados Bruno Segalla em seu discurso.

O diálogo interdisciplinar entre História, Arte e Leitura Social, abre o leque para diversas obras, algumas delas já descritas na bibliografia escolhida para dar suporte ao pré-projeto, que darão embasamento para a redação da tese, atendendo às respostas que o problema e questões de pesquisa solicitam e são adequadas para a análise das fontes.

Para compreender o papel e a contribuição da obra do artista caxiense na constituição e preservação da memória de dos aspectos históricos, políticos e culturais de Caxias do Sul, revelando como esse patrimônio é interpretado e recebe outro significado em seu discurso artístico, optei pela pesquisa qualitativa, para assim descrever os processos culturais presentes na obra numismática do artista e não quantificá-los, já que existe um grande número de medalhas criadas pelo mesmo.

A partir do diálogo interdisciplinar os fundamentos epistemológicos para a realização da análise partem dos estudos culturais, enfocando nos conceitos a serem definidos já citados. O estudo será realizado através da pesquisa bibliográfica, documental (dos documentos já em acervo) e da história oral, para fundamentar as teorias que serão utilizadas na análise das medalhas, objetivando a coleta de subsídios que possibilitam o entendimento da contribuição do discurso socio-regional: a) revisar a bibliografia sobre: região, cultura, trabalho, sociedade, economia, artes visuais e política, a fim de elaborar um quadro teórico que de sustentação à análise das obras escolhidas; b) organizar a biografia de Bruno Segalla, a partir da documentação e da história oral; c) analisar as medalhas, estabelecendo o diálogo entre a fundamentação teórica e os dados biográficos; d) demonstrar que a economia açucareira constituiu através do trabalho uma identidade étnico-econômica e cultural que determinou o “lugar social” das pessoas provenientes desta região; e) sistematizar dos resultados obtidos: biografia do artista, contexto histórico da produção artística de Bruno Segalla, aspectos sócio-regionais da obra de Bruno Segalla; aproximações e deslocamentos no contexto social vivido pelo artista.

Na pesquisa qualitativa no campo da história e da leitura, os dados se transformam em textos que trazem interpretações e pontos de vista, aproximando pesquisador e sujeito da pesquisa, considerando fatores históricos, sociais, emocionais e cognitivos. Por isso, o pesquisador precisa ter sensibilidade para apreciar com coerência, intuição e utilidade instrumental, para que o vivido no passado torne-se texto vivo no presente.

O trabalho está em andamento desde agosto de 2013. Os principais avanços da pesquisa dizem respeito a reorganização das leituras propostas no referencial teórico, primeira análise realizada a partir das medalhas em acervo, para seleção das que devem ser analisadas, acréscimo de obras ao referencial teórico que abordam o tema “regionalismo” e “espaço” e estudos sobre a leitura em uma visão funcional da linguagem. Há um cronograma já elaborado para que se conta de todos os estudos dentro do período proposto para o doutorado, que até o momento está

sendo seguido com sucesso e aval do Instituto Bruno Segalla e dos familiares do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). **Regionalismus** - Regionalismos: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gêneses e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. **Discurso e ensino**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica/ FALE-UFMG, 2005.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Portugal: DIFEL, 2002.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 45 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura**. São Paulo: M. Fontes, 1995.

MADEIRA, Bendito Camargo. **A moeda através dos tempos** (Anotações Numismáticas). 2 ed. Pouso Alegre – MG, 1993.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultura. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

Publicação do IBS – Instituto Bruno Segalla. **IBS em revista 2012**. Redação de Rose Brogliatto (MTB 11004/RS). Impressão: Lofty Desing, 2013.

ROSSI, Maria Helena Wagner **Imagens que falam**: leitura da arte na escola. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2002.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

A MULTICPLICIDADE SONORA EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

MARTHA COSTA GUTERRES PAZ
UCS/UNIRITTER

INTRODUÇÃO

Uma análise de *Avalovara* sob a perspectiva de suas sonoridades desvela um rico conjunto de cenas impregnadas dos mais variados sons, que vão desde as manifestações musicais eruditas e populares, passando pelos ruídos urbanos, sons mecânicos e sons da natureza, até os sons de seus personagens não humanos. Esses variados conjuntos de cenários acústicos formam o que se pode denominar de Paisagens Sonoras, conceito cunhado por Murray Schafer em seu projeto denominado *The World Soundscape Project*, iniciado a partir de um grupo de pesquisa formado na Simon Frayser University, no Canadá. Nesse contexto também merece destaque o músico norte-americano John Cage que em suas incursões pela música aleatória, traz os sons do ambiente como elementos constitutivos de suas composições, antecipando-se a abordagem de Schafer sobre paisagem sonora.

Nas composições musicais de Schafer intituladas *Vox Naturae*, de 1997, e *Caleidoscópio*, de 1967, e também nas composições de John Cage, *Music Of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4* de 1951 e *4'33"* de 1952, a imaginação do ouvinte fica aguçada pela percepção de cenas visuais associadas aos diferentes sons ambientes inseridos ou apenas percebidos ao longo das peças musicais. Da mesma forma, na obra de Osman Lins, a imaginação do leitor transporta-se para as nuances dos incontáveis detalhes das cenas sonoras que se sucedem no transcorrer da narrativa. Uma multiplicidade de linguagens representadas na descrição literária movimenta o imaginário do leitor, levando-o à percepção de um caleidoscópio sonoro que impregna os cenários do romance, conduzindo-o a inevitáveis reflexões sobre os diferentes temas, ampliando, assim, a sua visão imaginativa.

As concepções delineadas a partir da vertente literária da ecocrítica servem de fundamentação para uma análise dos cenários acústicos construídos ao longo do romance *Avalovara* em que a fusão de elementos humanos e não humanos demonstra a intenção do autor

em realçar a importância não somente do homem, mas do todo. Nesse sentido, seres humanos se mesclam, como no final quando Abel e a Inominada se fundem, após a morte de ambos por Olavo Hayano. Mesclam-se também seres humanos com animais (Cecília e os leões) e com a natureza e seus infindáveis seres abrigados pelo tapete mágico. Ao mesmo tempo que Lins reforça a dualidade e sua importância para a harmonia do cosmos, apresenta também uma solução ficcional para essas mesmas dualidades, antecipando-se às ideias que moldaram e formalizaram o pensamento dos estudiosos da ecocrítica.

As relações entre essa vertente e os estudos sobre os sons tanto de Schafer quanto de Gage, se tornam evidentes no empenho da ecocrítica de explorar a interdisciplinaridade e restabelecer uma unidade entre o homem e seus entornos e nas intenções de Gage e de Schafer de alargar o campo da música, envolvendo também os sons do cotidiano do ambiente urbano e da natureza.

PAISAGEM SONORA

O termo *paisagem sonora* (soundscape) foi criado pelo músico canadense Murray Schafer que, à semelhança do termo *landscape* (paisagem visual), o define como sendo um espaço físico contendo um certo número de sons característicos.

Com o objetivo de estabelecer uma caracterização mais apropriada para o termo *paisagem sonora*, Schafer faz algumas considerações:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar (SCHAFFER, 2001, p. 23).

Segundo Schafer, caracterizar com plenitude os contornos de uma paisagem sonora requer habilidade e paciência, sendo necessária a realização de milhares de medições e de gravações pormenorizadas associadas a uma nova maneira de descrição e de classificação. Somam-se a isto as dificuldades inerentes à ausência de um histórico de sons que permita conhecer com maior precisão a evolução das paisagens sonoras desde o período que antecedeu à revolução industrial até os dias atuais.

Acompanhar o desenvolvimento de uma sociedade por meio de fotografias e de imagens pictóricas de qualquer tipo possibilita uma análise mais rápida e facilitada dos eventos visuais

que envolvem a evolução histórica desta mesma sociedade, ao contrário da análise da evolução sonora, para a qual a ausência tecnológica de meios de registro das sonoridades características impediu a formação de arquivos que permitissem a audição dos diferentes espaços sonoros ao longo do tempo. Antes da invenção do gravador, as descrições literárias davam uma ideia do universo sonoro inerente às especificidades de cada comunidade ao redor do mundo. Muito antes da revolução elétrica, a notação musical possibilitou a reprodução musical nos ambientes de concerto.

A música faz parte do romance *Avalovara* de diferentes formas, das quais destacamos a representação verbal referente a instrumentos musicais, a personagens músicos, a obras musicais, à utilização de recursos rítmicos e onomatopaicos, a produção de efeitos acústicos e musicais como elemento sonoro da linguagem. As referências sonoras conferem uma maior significância à trama da vida individual e coletiva dos personagens, criando uma rica ambientação musical. Permeia o romance a vocalização da palavra e a referência ao uso da voz humana, e aos vários tipos de instrumentos de corda.

CONSIDERAÇÕES SOBRE ECOCRÍTICA E ECOLOGIA ACÚSTICA

A ecocrítica desfoca do homem como centro do universo e o coloca como parte de um todo em que cada elemento tem seu papel e importância para a existência da vida e do habitat que a abriga.

A consolidação do antropocentrismo na renascença e o posterior surgimento do iluminismo no século XVIII abriram caminhos para o desenvolvimento da ciência e para a preponderância da razão. Sucedeu daí a revolução industrial no final do século XVIII e início do século XIX e, posteriormente, a revolução elétrica e tecnológica no século XX. Paralelamente ao rápido desenvolvimento científico e tecnológico ocorre processo de deterioração da natureza, intensificado pelo rápido crescimento industrial durante a segunda metade do século XIX. Na segunda metade do século XX, verifica-se o crescimento de um movimento ecológico que se expande para a área da literatura, resultando na vertente da Ecocrítica.

As dramáticas mudanças climáticas decorrentes da destruição acelerada dos recursos naturais e da poluição do planeta estão produzindo uma mudança gradativa na mentalidade dos indivíduos de nossa sociedade moderna, que passam a se dar conta de que os seres humanos devem fazer parte de um contexto ecológico como elementos de um elo em que todos são importantes. Ao se colocar como um simples instrumento de manipulação da natureza o homem torna-se um agente de destruição de seu próprio ecossistema. A adoção de uma postura de alinhamento consciente com as concepções da Ecocrítica faz crescer o sentimento de identidade com o todo e a percepção da necessidade de interagir na natureza e não simplesmente com a

natureza. Esta interação se manifesta também nas emissões sonoras artificiais produzidas pelo homem, muitas das quais podem se constituir em um tipo de lixo.

Segundo uma definição de ecocrítica, entre outras, constante no livro *The Ecocriticism Reader*:

A ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra (GLOTFELTY, 1996, p. xix. In: GARRARD, 2006, p. 14).

Particularizando para os aspectos sonoros, Schafer, à semelhança da definição de ecologia, conceitua a ecologia acústica conforme segue:

Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. Isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem (SCHAFER, 2001, p. 287).

CLASSIFICAÇÃO DOS SONS

Percebe-se que Schafer expandiu a abrangência da ecologia para o universo sonoro a partir de suas pesquisas sobre a evolução das paisagens sonoras. Em suas pesquisas criou alguns conceitos importantes com a finalidade de melhor estruturar o resultado de seus estudos. Definiu, assim, os termos *objeto sonoro* e *evento sonoro*:

Objeto sonoro pode ser definido como a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora. O ouvido pode ser treinado para ouvir suas características, definidas como ataque, meio e fim. Não existe uma preocupação primordial com a fonte sonora, mas com as características do som que ela emite. (2001, p.183)

[...]

Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-lo de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objeto sonoro*, que são espécimes de laboratório. (2001, p.183)

[...]

Assim, o mesmo som - por exemplo, um sino de igreja, poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade. (2001, p.185)

[...]

Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório [...]. (2001, p. 185)

Schafer classifica os sons de acordo com suas características físicas, de acordo com seus aspectos referenciais e pelas suas qualidades estéticas.

Quando se analisam os sons em si sem considerar a fonte sonora, o foco se volta para as características físicas dos sons, pois uma mesma fonte pode emitir diferentes objetos sonoros. No plano horizontal tem-se ataque, corpo e queda. No plano vertical tem-se duração, frequência e dinâmica (intensidade). Segundo Pierre Schaeffer, o som pode ser classificado de acordo com o que ele denominou de massa, que indica a presença de uma única frequência (som musical) ou de várias frequências (ruídos) e de grão, que significa modulações regulares de amplitude (trêmulos) ou de frequência (vibratos).

Já a classificação referencial atribui relevância para a fonte sonora como geradora dos sons: sons naturais, sons humanos, sons e sociedade (aqui entra a música), sons mecânicos, quietude e silêncio, sons indicadores, sons mitológicos, sons das utopias, sons psicogênicos das alucinações e sonhos.

Catalogar os sons pelas suas qualidades estéticas se constitui em um procedimento mais complexo pelo fato de requerer estudos de aspectos subjetivos envolvendo percepções psicológicas, conforme Schafer afirma: “Os sons afetam os indivíduos de modo diferente e, com frequência um único som pode estimular uma variedade de reações tão ampla que facilmente o pesquisador poderá tornar-se confuso ou desalentado”. (SCHAFFER, 2001, p.205)

Com vistas a uma melhor caracterização dos sons dentro de um espaço acústico, tanto no que concerne a objetos sonoros quanto a eventos sonoros, alguns aspectos podem ser invocados, tais como: distância do som de seu observador, se ele se destaca ou se é apenas perceptível, se é semanticamente destacável ou se faz parte de um contexto ou mensagem mais ampla, se a textura do ambiente sonoro é similar e diferente, se o ambiente propicia reverberação, eco ou outros efeitos.

Em que pese a abundância de sonoridades ao longo da narrativa em *Avalovara*, seria impossível destacar os sons individualmente e analisar suas características sob o aspecto de objetos sonoros, tendo em vista que a descrição de sonoridades no contexto da narrativa literária fica limitada à expressão verbal, cabendo ao leitor reproduzir em sua imaginação as inúmeras nuances de cada som representado pelo autor, associadas ao espaço cênico. Assim, a classificação dos diferentes sons presentes nas paisagens sonoras do romance deve se ater às fontes que os originam (eventos sonoros). Em algumas passagens características sonoras como dinâmica (fortes ou fracos) e a altura (frequência) dos sons são expressas por Osman Lins.

AS PALAVRAS CANTAM COM SOPRO POÉTICO

Na sua minuciosa elaboração textual, Osman Lins joga com as palavras, adensando os efeitos significativos, como na frequência de R, sonoridade circular do carrossel, que expressa com musicalidade ruídos e sons numa combinação de ritmo, de entonação, de acentos melódicos, de expressividade e de repetição do verbo ranger que surge do movimento circular do carrossel:

[...] eu no carrossel que range em torno do eixo, rangem as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; [...] range o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes [...] as pranchas de carvalho rangem sob nossos pés, [...] propaga-se em ondas amplas o rumor do mar [...] Praia Grande a música estridente do parque e faz ranger a janela grossa, [...] rangem os baús e a cômoda, [...] rangem em mim os ossos, rumor da mala, aves noturnas rangem, rangem no ar. (LINS, 1995, R 3, p. 15)

Nessa representação do movimento circular do carrossel, Lins utiliza um dos fenômenos formais da elaboração da poética, a repetição, como condição emotiva e rítmica que canta a sonoridade, característica do canto primitivo.

Os significados dos sons da fala são reforçados pelas próprias características emissivas das vogais e das consoantes. Schafer (2001, p. 224) relata que para os antigos humanistas rabínicos, as vogais são a alma da palavra e as consoantes, seu esqueleto. Considera que na música são as vogais que dão a oportunidade ao compositor para a invenção melódica, enquanto que as consoantes articulam o ritmo.

A discussão sobre a origem dos sons e os significados destes na fala já estavam presentes nos diálogos de Platão, “e a carne fez-se verbo”. No *Crátilo* (PLATÃO, 2001, p. 105), durante o diálogo entre Hermógenes e Sócrates, este percebeu que na letra ‘r’ a língua se detinha menos e vibrava mais, como se exprimisse o movimento.

Em muitas passagens de *Avalovara*, surpreende a unidade da expressão plástica do ambiente com o acompanhamento acústico dos sons. Assim é em relação às atividades da personagem Natividade em que a regularidade rítmica dos bilros e o seu canto laboral da música folclórica da mulher rendeira detalham a caracterização sonora da execução do trabalho manual.

Ouve-se um bater de roupa, de tapetes, de portas, de louça, de bilros, de talheres e a voz de Natividade cantando, voz alegre e forte, indo e vindo. [...] Vacilo entre contemplar, como um surdo, esse mover de boca e ouvir como se nada visse a sua voz rica em tons, agora calma e fresca, quase de criança, com rápidos acentos ásperos (LINS, 1995, R 9, p. 55).

Natividade ante a sua almofada de rendeira, quatro bilros nas mãos. [...] Vai mudando sobre o risco os alfinetes e cruza em torno deles as linhas, os bilros de madeira estalando um contra outro, sempre quatro a quatro, um par na mão esquerda e um par na direita, abandona-os, toma outros dois pares entre muitos da almofada, trança-os. O rumor seco e breve das cabeças dos bilros, polidas pelo uso de anos, ressoa alegremente no silêncio. Natividade acha-o parecido com o dos corrupios ao vento e com o barulho de um fio d'água entre seixos. Põe-se a cantar em voz baixa. O menino em que concentra toda a sua carga de amor – e que às vezes assusta-a com seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros – entreabre a porta, teso e sem elegância, duro, o uniforme cinza com vermelhos no quepe: “Mamãe está dormindo no sofá. Não cante”. Ela interrompe a canção e a porta se fecha sem ruído. Estalam menos rápidos os bilros (LINS, 1995, R 10, p. 73).

Essa representação rítmica da poesia ligada à atividade de trabalho do homem, presente também nos *cantos de ofício*, remete “às ideias de Pitágoras, que descobre em todas as disciplinas perfeitas e no próprio mecanismo do universo uma subordinação à lei da harmonia, do princípio rítmico” (SPINA, 1982, p. 10). Percebe-se em *Avalovara* essa periodicidade rítmica, principalmente em fragmentos dispersos no tema R.

Schafer, em *A Afinação do Mundo*, descreve como os cantos de trabalho, cujos acentos estabeleciam os ritmos do labor diário, foram substituídos pelos ruídos frios e contínuos das máquinas surgidas com a Revolução Industrial. A dessincronia entre os ritmos dos homens e das máquinas sepultou os cantos de trabalho. Eram entoados nos campos, nas oficinas, nos navios e reproduzidos pelos vendedores de rua e pelas floristas que “imitavam ou cantavam em contraponto, num vasta sinfonia coral” (SCHAFER, 1991, p. 99).

MÚSICA, SONS, RUÍDO E SILÊNCIO

Na leitura de *Avalovara*, são marcantes os momentos em que aparecem os sons naturais, os sons humanos, os sons e sociedade, os sons mecânicos, os sons indicadores, os sons mitológicos, os sons das utopias, os sons psicogênicos das alucinações e sonhos, a quietude e o silêncio, explorando minuciosamente o sentido da audição, assim como os sentidos do olfato, da visão e do tato. Em cada fragmento analisado existe sempre mais de uma dessas categorias em conformidade com aspectos referenciais de Murray Schafer.

Segundo Schafer (2001, p.297), “o ser humano sensível sabe que o ambiente não é meramente o que se vê ou o que se possui. Ele inspeciona o ambiente total, crítica e esteticamente. Ele nunca se limita a *ver*: ele ouve, sente cheiro, saboreia e toca.”

Schafer enquadra na categoria de sons e sociedade, a música, subdividindo-a em instrumentos musicais, música de rua, música doméstica, orquestras e músicas eruditas. Nessa

perspectiva, pode-se trazer o *Pastoril* em *Avalovara* (tema T), a música na família de Abel (tema T), a *Sonata K462* de Mozart (temas P, O, R, N e E), a *Cantata Catulli Carmina* (temas O, E e N), e o Salmo “In Convertendo Dominus” de André Campra (tema A 14).

Quanto à representação do *Pastoril*:

[...] após a evolução e exibição na praia, as pastoras exibem-se na casa da família de Abel, conforme a tradição cristã de canto do Terno de Reis: “As pastoras, vibrando os pandeirinhos enfeitados com fitas coloridas, cantam na sala. Ecoam, ensurdecadores, nas salas e quartos da casa, os instrumentos e as quatorze vozes agudas das meninas” (LINS, 1995, T 17, p. 266).

O *Pastoril* descrito é composto por dois cordões de pastoras, o encarnado e o azul. Faz parte do conjunto a Diana, que pertence as duas alas, o Velho, que representa o poeta dos pastoris, e uma pequena orquestra composta de clarinete, pistão, bombardino, bombo e um tambor rouco. A maioria das pastoras apresenta-se com pandeiros, sendo que duas conduzem uma cesta de frutas (jambos, laranjas e mangas-rosa) e duas sobraçam flores (dálías, lírios e açucenas). As frutas, flores e trabalhos manuais que as pastoras carregam são leiloados antes do término da apresentação “açulando a rivalidade entre os partidários dos cordões azul e encarnado” (CASCUDO, 1962, p. 576).

Em uma alusão à música doméstica praticada pela sua família na adolescência, Abel rememora seus doze irmãos músicos e o fazer musical do casarão de Olinda, na praia dos Milagres, onde os sons dos instrumentos musicais se misturavam com os sons do mar e da praia. Seus irmãos tocavam flauta, bandolim, piano (dois), violino, clarinete, viola e dois deles cantavam. Nesse contexto, Abel referencia a paisagem sonora da sua vida pessoal: “sons imprecisos de clarinete, de flauta, de viola, o pigarro com que o Tesoureiro se impõe, vozes joviais dos meus irmãos e irmãs, doze; na cadeira de balanço, a Gorda, instigada pelo bicho, dobra a risada” (LINS, 1995, T2, p.59).

Como sons indicadores do tempo, em *Avalovara*, o relógio, com o soar das horas, apresenta trechos desconexos da *sonata K 462* de Scarlatti e, em outros temas, pontua no espaço-tempo a relação amorosa de Abel e ■■■. Trata-se de um artefato sofisticado e discreto, mas repleto de criatividade e de combinações matemático-musicais que refletem, em última análise, a vida de J. H. e o modo como a encarava. Numa combinação surpreendente de música, tempos, estética e filosofia sintetiza a ordem cosmológica e, ao mesmo tempo, a imprevisibilidade do curso da vida e de seus desígnios.

Os relógios - escreve J. H. - têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples - tão

simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los - o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer (LINS, 1995, P 1, p. 143).

O projeto de um relógio atípico preenche as intenções de Julius desde criança. Música e medição do tempo o fascinam simultaneamente; para ele ambas têm vida própria e também lhe dão vida. A música povoa suas atenções com a escolha do cravo como seu instrumento predileto.

A cantata *Catulli Carmina* aparece como uma poderosa evocação sob cujo ritmo frenético e envolvente deslizam os momentos voluptuosos e ao mesmo tempo metafísicos dos amantes. É a preparação para a morte que traz em sua essência a criação, o surgimento da vida:

Bate o relógio algumas pancadas, trecho incompleto da frase musical que – dizem - só de tempos em tempos pode ser ouvida. Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina*. [...] Nos pés descalços sinto os fios dos tapetes, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos. *Eis aiona!* (Sempre) eternamente, sempre, a ti pertenço. *Tui sum* (LINS, 1995, O 6, p. 35).

No Salmo “In Convertendo Dominus” de André Campra, A 14 (LINS, 1995, p. 109), as referências sonoras interagem com as vivências dos personagens, criando uma ambientação que reflete a realidade sonora do momento. “Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos. Conheço o que agora cantam: o Salmo “In Convertendo Dominus”, de Campra”.

Detecta-se no tema A14 (LINS, 1995, p.108), os sons naturais da água e do ar – chuva e ventania, mesclados com os sons humanos do corpo e da voz - passos, voz, e os sons mecânicos - ruídos de máquina de escrever, descrevendo o encontro de Abel e Roos, na Europa: “- Quando a verei, Roos? Um silêncio. A chuva e a ventania. Ruídos de máquina de escrever, de explosões abafadas e de passos solertes antecedem a sua voz: - É possível que vá jantar aí”.

Sons mecânicos de equipamentos de construção e demolição indicam alguns aspectos mais rudes do cotidiano da vida das personagens, com palavras que produzem sonoridades duras, porém com força e impetuosidade acentuadas pelas repetições e pelo ritmo.

Grupos de operários [...] núcleo ruidoso de geradores móveis, perfuratrizes elétricas, lanternas, esburacam o asfalto, ferramentas e avisos de HOMENS TRABALHANDO, esburacam perto do Correio, do Correio, o estridor das máquinas, chão e paredes

das lojas estremecem, o estridor, abafam o estridor o ruído dos motores e as buzinas raivosas dos transportes que despejam, a cada dia útil, nesta área, quatro milhões e seiscentas mil pessoas, a cada dia útil, vindas de todas as nascentes de todas as nascentes dos ventos e depois e depois arrastam-nas de volta, o asfalto, operários esburacam o chão (LINS, 1995, R 20, p. 304).

Aparecem também sons mecânicos, sons indicadores de buzinas, apitos e telefone, usando atributos sonoros (timbre, duração, altura e intensidade): [...] “passa o trem do cais, devagar. Seu apito, nasal e poderoso, o mugir de um grande boi de ferro” (LINS, 1995, T 9, p. 138). “Soa o telefone, na mesa do Chefê. O som da campainha, estridente, agita os dois andares em silêncio” [...] (LINS, 1995, T 10, p. 148).

Lins alude a sons mitológicos, trazendo-os para a modernidade da década de 60, como o bandolim, originário da lira de Hermes: “Confuso, passo a mão nos seus cabelos, num gesto protetor, um gesto arcaico. A trepidação distante da cidade parece fazer parte dos móveis, do solo, das paredes. O velho bandolim jaz de borco sobre uma poltrona”. (LINS, 1995, A18, p.165).

Pode-se estabelecer uma conexão entre as características dos ruídos, conforme conceituados por Schafer, com os ruídos representados por Osman Lins ao longo da narrativa. São sons da modernidade na ambientação sonora de *Avalovara*, como a interferência do ruído das motocicletas, numa das cenas do tema A, que enrouquecem Abel:

[...] em Chambord, [...] após esse dia febril e abundante em imagens, ouço aproximar-se um ronco, um estrondo e me vejo envolvido pelos faróis de dezenas de motocicletas, conduzem-nas rapazes com blusões de couro, moças nos porta-bagagens, enlaçando-os, cruzam-se as máquinas em ziguezague, os motoristas, todos de negro, gritam uns para os outros calcando os aceleradores, os faróis trespassam-se na noite, novos veículos chegam, ninguém desliga o motor, o trovão vindo do ar e da terra me rodeia, levanto os braços em meio ao turbilhão de pneus, luvas, rostos, canos de escape, guidões e jatos ofuscantes - e brado, mãos nos ouvidos, o nome de Roos, um grito longo, o mais longo que posso, no bojo do bramido provocado pelos setenta motores de explosão e com tal violência que enrouqueço. Como se estivessem à espera deste apelo, quase a um tempo só, os motores emudecem e os faróis começam a apagar-se [...] (LINS, 1995, A8, p.50).

Nessa cena dos motociclistas em Chambord, Abel tem que gritar para ouvir sua voz, porque os intensos ruídos das máquinas não lhe permite escutar a si mesmo com uma intensidade normal de entoação da voz.

Para Schafer (2001, p. 299), “o espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a

área dentro da qual se pode ouvir a sua voz”.

Em muitas situações Lins descreve um silêncio alerta resultante da ausência da fala, acompanhado da presença de sons do próprio corpo, tal como o som da respiração:

Fico à espreita: há uma presença estranha, arfando (mas em silêncio) no escritório. Um ritmo. Não, não uma presença: um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia. A ausência do avô? Erguem-se, em algum ponto da casa, vozes abafadas. Arrastar de móveis, passos velozes na escada, tomba uma cadeira. Um ritmo (LINS, 1995, O23, p.213).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depreende-se da leitura de *Avalovara* que a ecologia acústica, na forma de expressão literária, já se fazia presente nas obras de Osman Lins, ainda que não estivesse teoricamente caracterizada, antecipando-se, deste modo, às ideias que moldaram e formalizaram o pensamento dos estudiosos da ecocrítica.

A leitura do romance sugere o deslocamento do homem de sua centralidade no universo para torná-lo um ente partícipe de um mundo literário complexo e composto igualmente por seres míticos onde permeiam sons da natureza associados ao mar e às paisagens bucólicas e seus animais e também sons mecânicos oriundos de máquinas e automóveis.

Osman Lins explora com muita propriedade as variadas possibilidades sonoras em *Avalovara*, destacando-as e mesclando-as nas diferentes cenas. Há uma riqueza sonora presente nos diferentes momentos da narrativa, caracterizada pela descrição de grande variedade de estilos musicais, que vão desde o erudito até a música genuinamente popular. Além disso, apresenta os ruídos das máquinas nas cidades misturados aos sons da natureza, concretizando em sua obra as concepções musicais de Murray Schafer acerca da Paisagem Sonora (*soundscape*). Desta forma percebe-se que as reflexões de Schafer acerca da sonoplastia ambiente adulterada por sons artificiais da sociedade moderna, gravada em diferentes cenários do cotidiano encontram paralelo nas paisagens sonoras, abundantes nas múltiplas cenas de *Avalovara*, em uma combinação de temporalidade acústica com a espacialidade cênica, definidoras, por si só, do conceito de paisagem sonora.

REFERÊNCIAS

CAGE, John. **Silence**: Lectures and writing of John Cage. Hanover: Wesleylan University Press, 1973.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds. **The ecocristicism reader** – landmarks in literary ecology. Athens/London. The Univ. of Georgia Press, 1996. xv: *Introduction*: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis, p. xv– xxxvii.

LINS, Osman. **Avalovara**: romance. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAZ, Martha Costa Guterres. **Avalovara**: leituras musicais. 131 p. Dissertação (mestrado) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2010.

PLATÃO. **Crátilo**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Stória Editores, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente sonoro. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: UNESP, 1991.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das Formas Poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

O EU MÚLTIPLO NA ESCRITA ÍNTIMA DE FLORBELA ESPANCA

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO
FURG

Os diários são práticas de escritura sempre em construção, em transformação, que se encontram em um permanente processo de elaboração. Como o próprio nome sugere, o diário se constrói com a própria dinâmica do sujeito diarista, a cada dia, em uma escrita inconclusa e fragmentada: “[...] o diário é uma escrita quotidiana, uma série de vestígios datados.” (LEJEUNE 2008, p.259). Tal característica de um gênero em constante construção, que remete aos acontecimentos cotidianos do diarista, é a que poderíamos associar aos diversos tipos desta escritura como os diários de viagem, diários de guerra, diários coletivos, diários privados e diários do “eu”, geralmente escritos em 1ª pessoa, os quais vigoram entre os mais conhecidos.

O diário do “eu” ou diário íntimo se popularizou no Ocidente entre as mulheres nos séculos XVIII e XIX e se tornou uma ferramenta de evasão para estas, as quais viviam sob um rígido domínio masculino que não lhes imprimia o direito à participação no mundo cultural da época, restando o tipo privado de escritura como a forma de comunicação dessas mulheres com si mesmas ou com “o outro”: “Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa.” (PERROT, 2008, p. 97).

É importante observar que outra modalidade de escritura cabia também às mulheres e também teve a sua difusão neste meio: as cartas, um meio de comunicação com o mundo exterior, mas de caráter pessoal e não-literário.

A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. Forma distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial. Torna-se um tema e um motivo da literatura (no romance epistolar) e da pintura de gênero, principalmente a pintura holandesa. A mulher que lê uma carta em seus aposentos, ou perto de uma janela, na fronteira entre o interior e o exterior, sonha com o amante ou marido viajante ou guerreiro. (PERROT, 2005, p. 29)

Tais escrituras femininas, assim como as mulheres, eram marginalizadas, consideradas inferiores, ou menores, pelo mundo masculino. Às mulheres foi relegado o domínio privado da escritura, com o diário pessoal, e os homens, por consequência, se afastaram deste tipo de escritura, o que a colocou em um patamar inferior e marginalizado da produção literária, ao contrário do que até então havia sido considerado.

A relação desse tipo de gênero de conteúdo subjetivo à escrita feminina tem como marco os Diários de Marie Bashkirtseff (1858-1884)¹, artista russa que, dentre outras produções, foi diarista, e escreveu seus diários com a intenção de publicá-los. Foi uma mulher de grande produção, apesar da curta vida, e que questionou a posição feminina na sociedade, ganhando grande notoriedade na época em que vivia por afrontar as estruturas sociais arcaicas da sociedade européia. Após a morte de Marie Bashkirtseff, sua mãe cuidou da publicação dos seus escritos. Em 1887 eles foram publicados na França e, em 1889, traduzidos para o inglês, com extraordinária recepção entre as americanas, que passaram a manter diários íntimos com a intenção de se tornarem famosas como Bashkirtseff. (OLIVEIRA, 2002, p.58).

O diário íntimo passou a ser o meio que as mulheres encontraram para expressar as suas vozes, silenciadas pelo domínio masculino. Essa forma de expressão se tornou tão comum entre as mulheres do século XX que, atualmente, o diário íntimo é considerado uma escrita feminina, mesmo o seu surgimento e divulgação entre as mulheres ocidentais ser recente.

Esse tipo de escritura em que a liberdade de expressão, de pensamento e sentimentos segue de maneira desprendida, sem obedecer às convenções da sociedade, das produções públicas e mesmo os convencionalismos estilísticos da escrita, tornou-se a voz viva também das escritoras, mulheres artistas, romancistas, poetisas, que muitas vezes tiveram que agir com comedimento e mesmo escrever sujeitando-se às medidas impostas pelos críticos e pela sociedade para que sua obra fosse de alguma forma publicada e reconhecida. São os diários íntimos e também as cartas que atuarão como seus confidentes. Nestes tipos de escritura, a vida e os conflitos são percebidos de forma mais transparente, manifestos e narrados nas linhas.

Seguindo essa linha do diário íntimo feminino - como lugar para o exercício catártico, onde se exprimem sentimentos, constroem-se reflexões interiores sobre a própria identidade feminina e a busca por respostas aos seus conflitos, que resultam no autoconhecimento de um ser fragmentado, como a própria escrita diarística -, é que se identifica, no Diário do último ano²

1 Até recentemente admitiu-se que a data de nascimento da artista era 1860. Mas após a descoberta dos manuscritos dos seus diários na Biblioteca Nacional da França, percebeu-se que a sua família havia feito alterações para a publicação da sua obra anteriormente. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Bashkirtseff>, Acesso em 03 de julho de 2010. (tradução nossa)

2 “O Diário que conhecemos de Florbela Espanca, abrangendo o período que medeia entre 11 de Janeiro e 2 de Dezembro de 1930, foi encontrado pelo marido da escritora em 1934; publicou-o inicialmente a Bertrand em fac-simile em 1981 com o título Diário do último ano seguido de um poema sem título, [...]; não são até à data conhecidas outras páginas da escrita diarística de Florbela [...]” (MORÃO, 1997, p. 109)

de Florbela Espanca (1894-1930), a fragmentação do “eu” feminino, que se expressou livre das convenções sociais, mesclando as diversas máscaras usadas pela poetisa e pela mulher, a fim de se representar e de se conhecer.

Como várias outras mulheres, Florbela encontrou a evasão na escrita, e o seu Diário, especialmente, por conter a liberdade da palavra, a desmedida em que expressava os anseios das várias Florbelas, ou seja, as várias mulheres que habitavam aquele “eu”, múltiplo em vozes e fragmentado por elas, como o seu próprio diário.

O Diário de Florbela teve início em 11 de janeiro de 1930 e teve a última escrita em 02 de dezembro do mesmo ano, 6 dias antes do falecimento da escritora, e não possui uma regularidade de escrita, constando 32 dias de escrita, dentre os quais, 10 fragmentos constam entre janeiro e 8 de fevereiro, mostrando o maior fluxo de produção diarística.

Sua escrita é fragmentada, tanto no que diz respeito à característica fundamental do diário, por se construir a cada dia, mas também por não ter escrita regular. Ou seja, não obedece a uma narração temporal diária, e, em muitos casos, há apenas uma frase ou pensamento íntimo, manifestação de insatisfação ou anseio de morte. Paradoxal, como costumam se apresentar as escritas diarísticas íntimas femininas, encontram-se, ainda, o vazio e a aspiração do infinito, o comedimento e a transgressão expressos em suas poucas, mas intensas, linhas.

Entretanto, não é apenas o diário de Florbela que contém o caráter confessional da escritura e a fragmentação de pensamentos. A epistolografia³ produzida e trocada neste derradeiro ano, principalmente com o professor italiano Guido Battelli, expõe as vicissitudes concernentes à escritura confessional, construindo, juntamente com o diário, as nuances deste sujeito feminino:

[...] o Diário, que se desenrola no derradeiro ano de vida de Florbela, e que se compõe de apenas trinta e dois fragmentos, aliás, salteados e um tanto caóticos, carece de um contexto mais amplo que, apenas as outras peças da correspondência florbeliana, concernentes a esse mesmo período temporal, poderiam ajudar a recompor. Assim, é de se salientar que a produção das cartas dirigidas a Guido Battelli, num montante de vinte quatro peças (considerando-se a primeira carta da série aquela escrita por Florbela, mas assinada com o carimbo da Maria Amélia Teixeira, diretora do Portugal feminino), ocupa, em determinadas circunstâncias, aliás, o mais das vezes, o lugar da escrita do Diário. Sobretudo no princípio (a correspondência é encetada a 14 de junho), quando Florbela escreve ainda para alguém que não passa de uma abstração: para um destinatário desconhecido, pertencente a um universo distanciado,

3 Sobre a epistolografia de Florbela de 1930, é importante assinalar a correspondência entre Florbela e Battelli, professor italiano, que lecionou em Coimbra, e que se interessou pela poesia de Florbela, entrado em contato com a poetisa por correspondência, e oferecendo-se, a posteriori, a publicar um livro seu, o póstumo Charneca em Flor (1931). Fora a considerável correspondência com Battelli, também encontra-se correspondência de Florbela com o seu pai, o seu afilhado, Túlio Espanca, o amigo Alfredo e sua esposa Helena, e José Emídio Amaro.

pois que Battelli é estrangeiro e cada vez mais prestes a partir para a Itália [...]. (DAL FARRA, 2002, p. 245)

Enquanto a interlocução com Battelli inicia em 14/06/1930, já em 11/01/1930, em caráter de confissão e de metalinguagem, Florbela inaugura o seu Diário⁴:

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras, de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo. [...].

A poetisa inicia a sua escrita diarística com uma reflexão sobre o próprio fazer diarístico, anunciando a sua falta de pretensão e, ao mesmo tempo, o seu espírito paradoxal, perceptível, mais adiante, nas passagens do Diário.

Ainda no mesmo texto, de 11/01/1930, como a um “suposto” interlocutor Florbela se explica:

[...] Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objectivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa, tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (grifo do autor)

A falta de finalidade apontada por Florbela ao tentar justificar a sua escrita já foi expressa anteriormente, de simplesmente “atirar” naquele texto o que “os ouvidos dos outros não recolhem”. O diário é um exercício de catarse e de confiança, um interlocutor a quem Florbela não necessita intimidar-se. Como explica Lejeune (2008), o diário pode ter várias funções, das quais são destacadas aqui as funções de *desabafar* e *conhecer-se*. Quanto à primeira utilidade,

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger o outro. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegria: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social [...]. (Lejeune, 2008, p. 262).

4 Todos os excertos do *Diário* aqui utilizados são da publicação organizada por Maria Lúcia Dal Farra: ESPAN-CA, Florbela. *Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário*. Org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002. Daqui em diante, referir-me-ei apenas à data de entrada do Diário e à data no cabeçalho das Cartas.

O papel, suporte e interlocutor, também

[...] é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas [...]. (Lejeune, 2008, p. 263)

Como confidente e como espelho, o diário é o depósito de suas vozes e é a via para a tentativa de construção e descoberta desse sujeito, a que julga não conhecer. Depara-se, aqui, com um eu desconhecido, que, ao mesmo tempo, busca conhecer-se, construir-se pelo olhar do outro, não de dentro para fora, mas num movimento inverso, de fora para dentro. O diário é apresentado como um espelho da diarista Florbela, um autorretrato. Mas será que se consegue, a partir dos fragmentos do Diário, conhecer e re-conhecer a poetisa?

O espírito paradoxal, afirmado neste primeiro vestígio, antecipa o que será o seu diário, a sua escritura: impossibilidade de conhecimento. Em um jogo de construção e desconstrução, suas afirmações confundem e impossibilitam o leitor de tentar audaciosamente traçar um perfil exato dessa mulher Quixote:

Sou uma céptica que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita sorridente, todo o mal da vida, uma indiferente a transbordar de ternura. Grave e metódica até a mania, atenta a todas as subtilezas dum raciocínio claro e lúcido, não deixo, no entanto, de ser uma espécie de D.Quixote fêmea a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida [...]. (27-7-1930)

Como Quixote, a mulher Florbela é a pobre idealista, fidalga louca, quimérica, amazona a combater seus próprios moinhos de vento. Além do Quixote, Florbela é, ainda, a Charneca. Esse sujeito feminino, que se multiplica e se autorrepresenta, encontra na sua fusão com natureza as imagens da Charneca Alentejana: mulher e Charneca, Florbela e Charneca, mais uma autorrepresentação deste “eu”:

A Charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores predilectas: roxo e doirado. Giesta, urze, rosmaninhos, esteva: plantas amargas e rudes, sempre sequiosas, sempre solitárias, em face dum céu onde se acende o sol que as queima e o luar que as faz sonhar sonhos irrealizáveis de pobrezinhas que nunca serão princesas. É assim que também sou, “Charneca em Flor”. (27-7-1930- Carta)

Personificada, a Charneca se confunde com esse sujeito e o define, o caracteriza. A charneca personificada é uma das autorrepresentações desse “eu” no diário e epistolografia. Ao empreender essa viagem imagética pelo mundo selvagem da Charneca, Florbela se transmuta e

entra em comunhão com a natureza.

A Florbela que não se conhecia, já se conhece, e firma o paradoxo. No dia 06/09/1930 afirma, de forma plena: “[...] Se os outros me não conhecem, eu *conheço-me*⁵, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho de mim!”. Esse discurso de tom otimista, de grande satisfação e forjada prepotência, propõe uma afirmação do “eu” para si mesma, e, ainda, uma afirmação dessa existência, em forma de resposta, a um possível interlocutor futuro deste diário. Não seria, ainda, uma demonstração do conflito em que se encontra com a sociedade em que vive, com os sujeitos que lhe rodeiam e lhe fazem julgamentos? Do não conhecer-se ao conhecer-se são apenas 8 meses na escrita diarística.

Encontra-se esse mesmo tom de orgulho em função de uma autodefesa e de autoafirmação na escritura do dia 19/02/1930:

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borralheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que império desejas? Que mundo queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!...

Entre os versos e a natureza, entre a alma e os montes, entre os sonhos e a charneca, esse sujeito se representa. O concreto e o abstrato, o seu mundo real e o de sonhos fundem-se aqui para, através do singelo, expor as faces desse sujeito, refletido em todos os elementos. Esse mundo, ela o apresenta a seus pés, suas grandes conquistas e bens. Finito e Infinito se confundem e se mesclam, perdem-se os limites.

Através da busca empreendida pela autoavaliação de seu mundo, fica bem nítida a tentativa de autoafirmação diante de outro sujeito, exterior. A autoconfiança, que parece uma suposta defesa em relação ao mundo exterior, assemelha-se, ainda mais, a uma defesa em relação ao mundo predominantemente masculino, que se servia da moral cristã para subjugar a mulher ao homem e à sociedade. A descrição deste “eu” feminino, que tanto anseia e busca por algo que não encontra ou mesmo desconhece, a aspirar o infinito, o impossível, é representada pela imagem do “Napoleão de saias”,.

A Napoleão de saias se mostra também nas cartas a Guido Battelli. Em carta datada de 10-07-1930, Florbela confessa:

5 Grifo do autor.

O meu mundo não é como o dos outros, quero demais, exijo demais, há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem mesmo compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que não sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê!

Esse “eu” busca pela sua afirmação do “eu”, mas, mais ainda, um conhecimento, autoconhecimento. Entretanto, esse “eu” feminino que se autoafirma, e não se revela, até então, é o mesmo “eu” que se desvela e nos conta de si, a partir de uma lembrança passada, aparentemente longínqua: “[...] O que tu fostes, só tu o sabes: uma corajosa rapariga, sempre sincera consigo mesma.”(12/01/1930). Neste diálogo em que o “tu”, o interlocutor, é o “eu” feminino, vê-se que já não é o mesmo “eu” que se afirma no presente, é um “eu” efêmero, passado, talvez inexistente. Quando o sujeito se depara por conhecer-se e se autodefinir, esse “eu” já deixou de ser. A diarista cose e descose os sujeitos e apresenta imagens fugidias de uma Florbela que existiu em outro momento.

É ainda apontando para um paradoxo, que se tem o fragmento de 06/02/1930, o qual consiste em uma indefinição da vida e do “eu” que expressa a própria condição feminina na sociedade registrada nos diários íntimos do século XX: “A minha vida” Que gâchis! Se eu nem mesmo sei o que quero!”. A indefinição e a insatisfação são típicas desse tipo de escritura feminina, onde há liberdade para a reflexão. Nota-se uma constante oscilação em seus escritos: equilíbrio e desequilíbrio, afirmação e indefinição, conhecimento e não-conhecimento.

O paradoxo fica mais nítido quando, ao tratar da sua inconformidade consigo mesma, a diarista entra em conflito com o orgulho e a exaltação anteriormente expressos: “Estou cansada, cada vez mais incompreendida e insatisfeita comigo e com os outros. Diz-me porque não nasci igual aos outros, sem dúvidas, sem desejos de impossível? E é isto que me traz sempre desvairada, incompatível com a vida que toda a gente vive...”⁶ E como poetisa, afirma-se em penitência: “Eu sou apenas poetisa: poetisa nos versos e miseravelmente na vida, por mal dos meus pecados.” (14-10-1930 – Carta a Battelli). A simplicidade e a objetividade com as quais se define como poetisa nos remete, ao mesmo tempo, a uma disfarçada modéstia ou à falta do orgulho por vezes presente nos seus escritos diarísticos.

Nascer igual aos outros significa não ser poeta, não ser mulher, ou seja, não ser a poetisa que almeja o infinito, a Napoleão de saias, já autorrepresentada anteriormente. A poetisa encontra-se, assim, à parte desse mundo que a rodeia, das pessoas que compõem o seu círculo social, e mesmo da sua família. Ser mulher e ser poeta, ser poetisa, almejar o infinito é almejar mesmo

6 Tal enunciado encontra-se sem datação, no volume do Diário organizado por Maria Lúcia Dal Farra, e este localizado entre os registros de 11/11/1930 (Carta a Guido Battelli) e 15/11/1930 (Diário).

o reconhecimento e a liberdade que só os homens possuem. É impossível? A única solução é a resignação na morte, imagem descrita como o refúgio e o fim do sofrimento, do exílio em que se encontra. A Florbela exilada é a própria Princesa em seu castelo de sonhos, o poeta apartado de sua terra, a mulher longe da Charneca é a mulher sem a sua vitalidade típica.

Como Princesa, Florbela imagina-se: “Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos...brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.” (Diário, 16-03-1930). Como princesa, esse “eu” também é o Napoleão de saias, a almejar o infinito. Como princesa, a poetisa também é isolada, exilada, também é a Sóror Saudade:

Perdoe o egoísmo à sua pobre Sóror Saudade: hoje mais Sóror Saudade do que nunca. Às vezes sinto em mim uma elevação de alma, o vôo translúcido duma emoção em que pressinto um pouco do segredo da suprema e eterna beleza; esqueço a minha miserável condição humana, e sinto-me nobre e grande como um morto. (03-08-1930 – Carta).

Esse sujeito, que se autorrepresenta pela Sóror e pela poetisa, se revela como “uma inválida e uma exilada da vida” (05-07-1930- carta). Assim, as imagens convergentes e divergentes desse “eu” feminino são delineadas e “autocaracterizadas” nas linhas confessionais e inquiridoras do Diário e das Cartas, onde se veste dessa máscara frágil da exilada, da poetisa que é impelida ao seu destino, do qual não pode esquivar-se: “Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna isolada... Porquê?” (02/08/1930). A imagem do poeta enquanto ser maldito, tão utilizada pelo romantismo, é aqui assemelhada, por Florbela, a sua condição de poetisa, e a sua condição exclusivamente feminina. E a indagação final, em busca de uma resposta impossível, porque assim é o autoconhecimento a que se busca, manifesta a sua insatisfação com a sua condição, exposta em várias passagens, e culmina com a resignação e o sentimento de aniquilação total.

Em 03/02/1930, Florbela escreve: “Chuva, vento, dores, tristeza...e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!! [...]”. Em tal fragmento, encontra-se manifesta a associação dos fenômenos naturais “chuva” e “vento” aos sentimentos “dores” e “tristeza”, para compor os traços de personalidade deste sujeito. Além disso, a inconformidade com esses traços e a aparente imutabilidade do sujeito é expressa ainda

No fragmento, o que acaba por contrariar não só a imagem vivificante da mulher Charneca, como também do sujeito dinâmico: mutável ele se desconstrói e se re-constrói, a partir das várias imagens entrelaçadas nas linhas do Diário e da Correspondência.

A Florbela vigorosa, corajosa e prepotente, de outras passagens do Diário, parece perder

a sua força e desistir de lutar, resignando-se: “[...] Sou o ramo de salgueiro que se inclina e diz sim a todos os ventos.” (28/04/1930). Dessa forma, a morte, o aniquilamento é a única via de evasão, e não mais o seu Diário. Ao mesmo tempo, a imagem do ramo de salgueiro a se inclinar remete à força de sobrevivência e resistência que possui esse sujeito. E o ramo de salgueiro constrói essa imagem paradoxal. A resignação, por vezes combatida, acaba por encontrar consolo apenas na aniquilação. Florbela vê a morte como uma companheira, a quem vai ao encontro:

O Diário de Maria Bashkirtseff é qualquer coisa de profundamente triste, de tragicamente humano. Só não compreendo naquela grande alma o medo da morte. [...] Como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambição, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir? [...]. (24/01/1930)

Ao esgotar as suas possibilidades de evasão em seu diário, o refúgio da morte parece a única saída. Em 15/11/1930, Florbela apenas escreve: “Não, não e não!”, um enunciado em que rejeita uma possibilidade pensada. “A morte definitiva ou a morte transfiguradora?”, questiona em 20/11/1930.

Tratando-se o gênero diário íntimo de uma escritura em constante processo de construção e transformação, em que não se prevê um final, já que cada dia pressupõe sua continuação, o Diário de Florbela registra no dia 02/12/1930 o seguinte enunciado, apenas: “E não haver gestos novos nem palavras novas!”.

Diferente do que se atenta para o gênero, Florbela parece finalizar a sua escritura e anunciar a sua morte, morte da escritura e do corpo. Com o anúncio da morte da palavra e do corpo, coincidentemente feminino, identificam-se características concernentes ao diário íntimo, a liberdade de expressão e o caráter confessional.

Mas desde o início da sua escritura confessional, Florbela aponta para esse esgotamento que parece consumir os seus versos e a sua imaginação, e que culminará com o fragmento final do Diário. Em 21/01/1930, a diarista já expressava o vazio que lhe consumia a vida nas linhas do derradeiro Diário:

[...] Eu que tenho esgotado todas as minhas sensações artísticas, sentimentais, intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha tem sabido bordar no tecido incolor da minha vida medíocre, não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o estremecimento de entusiasmo, esse élan quase divino, para tudo o que é belo, grande e puro [...].

A resposta a esse questionamento que fez parte e foi resultado dos seus conflitos foi dada logo a seguir, em 08 de dezembro de 1930. Não havia decidido, havia sido compelida, já lhe faltavam as palavras e os gestos. Fora obrigada a silenciar-se. Ao invés da resignação em vida, ao invés de usar a máscara da mulher comum no mundo real, Florbela decidiu pela resignação, o aniquilamento que iria mantê-la como sempre foi. “Eu sou Eu!”, e continuou sendo. Ela, como sempre, decidiu a sua vida. Calou-se, como deveriam todas as mulheres em sua época, que, de diversas formas, foram expressas por ela em seu diário, e em sua epistolografia do último ano, no seu múltiplo e paradoxal “eu” feminino, fragmentado e indefinido.

Tanto no seu Diário, como em sua epistolografia do último ano, esse “eu” se multiplica e se dilacera, a Florbela foi a Bela, foi a Sóror, foi a pantera, imagens femininas várias, que ela manifestou nesses escritos e que representavam as máscaras das várias mulheres que ela vestia, ou que continham nela. Todas foram desconstruídas pelos conflitos não resolvidos. E a poetisa acabou por se reconhecer no D.Quixote, um personagem porventura masculino, mas cuja imagem abarcou o reconhecimento que a poetisa faz da sua condição em uma carta endereçada ao professor Guido Battelli, em 11/11/1930:

[...] viverei com certeza um terço do que poderia viver porque todas as pedras me ferem, todos os espinhos me laceram. D.Quixote sem crenças nem ilusões, batalho continuamente por um ideal que não existe; e esta constante exaltação, desesperada e desiludida, destrambelha-me os nervos e mata-me.

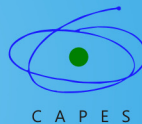
Esvaíram-se todas as mulheres, e por último, foi-se o D. Quixote florbeliano, sem as suas quimeras impossíveis. Sonhou em ser grande, lutou contra seus próprios gigantes, desiludiu-se com a realidade. A morte da palavra e do corpo foi apenas a afirmação da impossibilidade desse sujeito feminino de viver sem ilusões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ESPANCA, Florbela. **Afinado Desconcerto:** contos, cartas e diário. Estudo Introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MORÃO, Paula. Florbela: o Diário de 1930, In: LOPES, Oscar et al., **A planície e o abismo:** Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Lisboa: Vega, 1997.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. **Diários Públicos, Mundos Privados**: diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura contemporânea. Salvador: UFBA, 2002.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

O FAZER LITERÁRIO DE MIA COUTO

NEIVA KAMPFF GARCIA
UFRGS/CNPQ

[...] o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.¹

A leitura da obra do moçambicano Mia Couto, ao início da segunda década do século XXI, convida-nos a estabelecer múltiplos olhares sobre sua atividade literária na perspectiva das temáticas, dos diálogos entre história e ficção presentes nos seus textos, de sua trajetória e de sua atualidade, enquanto importante sujeito da construção da literatura moçambicana. A contemporaneidade de sua escritura e o crescente reconhecimento internacional – através de um número considerável de premiações – incitam-nos a procurar, especialmente em sua prosa, elementos que permitam identificar características específicas dessa ficção.

Considerando a multiplicidade de formulações teóricas disponíveis sobre os tempos de pós², acompanhamos a criação de um espaço ficcional nessa literatura onde situamos nosso autor “traduzindo”, num imaginário contemporâneo, elementos da tradição (local) em diálogo com a modernidade (universal), o que designamos de reflexões identitárias. Sob esse viés, acentuamos que Moçambique, sendo um país multiétnico, multilíngüe e multicultural, é um território de diversidades onde dialogam ideologias e interesses diversos através de diferentes discursos.

O africanista Patrick Chabal propõe, no seu livro *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*, publicado em 1994, a busca de elucidação de duas questões, “o que é a literatura moçambicana e, por implicação, quem é o escritor moçambicano” e “qual o papel da literatura na construção da identidade nacional moçambicana” (1994, p. 7). Para ele, história e literatura necessitam de uma análise interligada, na medida em que ambas são construções paralelas e interdependentes, com o que concordamos e acrescentamos ser essa dialética um desafio na leitura de Mia Couto, cuja obra corre em tempo paralelo ao da constituição de sua própria nação.

A esse respeito, o próprio Mia afirma, numa entrevista à jornalista e escritora Marilene

1 (COUTO, 2005, p. 59)

2 Utilizamos essa expressão em sintonia com as assertivas de Homi Bhabha (2003).

Felinto: “Aqui [Moçambique], o nascimento de uma literatura nacional é contemporâneo do nascimento da própria nacionalidade. Eu sou mais velho que o meu país. É uma circunstância histórica realmente singular” (FELINTO, 2002). A singularidade referida pelo autor é um importante diferencial para a sua escritura, que segue concomitante aos acontecimentos do contexto, impregnada dessa realidade ou, em alguns casos, tendo-a como uma personagem.

Ele ultrapassa as fronteiras do seu país, do seu continente e compõe uma “literatura-mundo”, na qual o homem é um narrador de si mesmo independentemente de sua localização geográfica ou temporal. O próprio escritor contesta a idéia de haja uma tessitura tipicamente africana em literatura ou em cultura:

Este continente [África] é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrançar de muitos povos. A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção. Os teóricos e analistas afligem-se com esta indefinição. Estão apressados em balizar a africanidade. Habitados ao retrato fácil, à revelação instantânea do discurso mais ideológico do que científico, eles acabam frustrados. (COUTO, 2005, p. 79)

África vive uma situação quase única: as gerações vivas são contemporâneas da construção dos alicerces das nações. O que é o mesmo que dizer os alicerces das suas próprias identidades. É como se tudo se passasse no presente, como se todas as mãos se entrecruzassem no mesmo texto. Cada nação é um assunto de todos, uma inabalável urgência a que ninguém se pode alhear. Todos são cúmplices dessa infância, todos deixam marcas num retrato que está em gestação. (COUTO, 2005, p. 81)

A vinculação entre literatura e história, discutida por Chabal, permite que reconheçamos uma dinâmica específica na produção literária de Mia Couto, o que remete a um novo espaço ficcional na literatura, especificamente, neste caso, a moçambicana. O leitor, onde quer que se encontre – periferia ou centro –, é implicado diretamente no desenvolvimento, reconhecimento e formalização canônica dessa produção literária. Diferentemente do passado, o imediatismo atual da comunicação acelera esses movimentos e altera o significado do “presente”. Aproximam-se as geografias, diluem-se as fronteiras e alteram-se as relações temporais.

Considerando que ficção e história se imbricam, entrelaçando funções, podemos aferir que leitor e cidadão são papéis de um mesmo ator em ambos os cenários, do mesmo modo que escritor e historiador. Os leitores não mais se estabelecem somente como receptores, são modernamente (ou “pós-modernamente”, se preferirmos) construtores dessa literatura tanto quanto ela o é de cada um, uma vez que ela seja um componente da formação identitária coletiva e, em consequência, do indivíduo. Chabal, ao discutir a relação identidade nacional e literatura em Moçambique, afirma:

O estudo do desenvolvimento da literatura num país como Moçambique levanta duas questões fundamentais. A primeira tem a ver com as “origens” de uma literatura, ou seja o processo em que a escrita numa dada área geográfica passa a ser encarada como sendo sua literatura. A segunda, com o papel que a literatura pode ter – e muitas vezes tem – na identidade cultural e política num moderno estado-nação. (CHABAL, 1994, p. 14)

O (re)conhecimento de uma nação através de sua literatura é certamente uma possibilidade atraente a qualquer leitor, nativo ou distanciado, pois nas palavras assumidas e preenchidas por personagens e narradores surgem realidades e imaginários que estabelecem com esses leitores diálogos pluridiscursivos. Desse modo, podemos ler um romance ou um conto como uma metáfora de nação, agregando sentidos tanto locais quanto universais. Sob essa perspectiva inserimos o escritor Mia Couto como formador da história da literatura moçambicana, além de construtor da identidade histórica do país. Dessa posição de leitura encontramos em Fonseca e Cury:

Da viagem real ao deslocamento imaginário, do cruzamento de tempos à crítica do presente, os textos de Mia Couto inserem-se tanto na releitura da história como na ficcionalização da condição do homem contemporâneo. Muitas vezes, o escritor parte de fatos históricos, de acontecimentos “reais”, para neles inserir vozes que a história reprimiu, para reler acontecimentos reinventando seu contexto, envolvendo-os com uma aura de fantasia, hipertrofiando o real ao atravessá-lo pelas visões míticas que marcam seu projeto literário. (FONSECA, 2008, p. 83-84)

A “releitura da história” e a “ficcionalização da condição do homem contemporâneo”, referidas pelas autoras, é o que percebemos como uma noção mais ampla de literatura, presente em Mia Couto, que possibilita uma dinâmica constante de atualização do real e da ficção. A literatura moçambicana seria, desse modo, na sua formalização, uma representação mais abrangente, uma segmentação da cultura e não somente uma criação ficcional. Escolhemos um autor e um país, mas poderíamos estender nossas considerações por muitos outros, pois a relação entre a escrita, enquanto discurso, e a nação, enquanto identidade, é uma dialética constituída e discutida intensamente desde a segunda metade do século XX.

Se o Romantismo privilegiou a afirmação da autoria, os tempos de pós tendem a destacar a imersão do autor no processo de instauração da própria obra. Se antes o escritor era uma espécie de proprietário, hoje é figurativamente meeiro, participando do próprio enredo, podendo situar-se como um narrador, uma personagem e/ou assumir a metalinguagem como possibilidade narrativa. Assim, há uma aproximação entre autor e leitor, como sujeitos sociais em diferentes papéis e/ou funções.

A própria condição de escrita literária permite uma inclusão de novas vozes com vários

“dialetos”, através da inserção de outras linguagens que ampliam as possibilidades da escritura, o que identificamos como elemento característico da obra de Mia Couto – o seu “falar”. A priorização do popular como tradução do cotidiano que fundamenta o contexto temático é certamente relevante para a sedimentação de novos discursos. Tomando por referência três obras do autor, publicadas à época, a saber, *Vozes anoitecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990) e *Cronicando* (1991), Patrick Chabal tece, a esse respeito, algumas importantes assertivas:

Entre os escritores em prosa [moçambicanos] é porventura Mia Couto o mais original – ou o mais intrigante. É certamente um autor cuja criação literária deu novo sentido à noção de literatura popular. [...] modelou um estilo de escrita distintamente moçambicano, cujos temas tratam de histórias populares. Popular de duas maneiras: primeiro porque muitas destas histórias são acerca de gente vulgar em situações quotidianas, e segundo porque a linguagem em que as histórias são escritas está firmemente alicerçada na linguagem popular do dia-a-dia.

Além disso, a sua linguagem representa uma verdadeira e inovadora direcção para a escrita do português de Moçambique. Por um lado, Mia Couto reflecte no seu trabalho a diversidade do discurso popular. [...]

Por outro lado, Mia Couto está a “inventar” uma nova linguagem. O que escreve não é meramente uma reflexão minuciosa do discurso popular, mas muito mais uma criação artificial lingüística que “eco” a linguagem popular “vulgar”. Uma linguagem que dá corpo à voz popular, um eco da realidade com a qual a nova linguagem está em empatia. (CHABAL, 1994, p. 68)

A literatura contemporânea referenda conceitos como escrita híbrida, mestiça, de fronteira, da margem e tantos outros, que buscam explicar os sentidos presentes no universo interior do homem contemporâneo, de identidade instável e/ou multifacetada. Adentramos ao século XXI falando novas linguagens, sociais, políticas, econômicas e, fundamentalmente, culturais. Nessa conjuntura, postulamos que a literatura é um canal de comunicação dessas novas linguagens, possível através de novos “fazer”, e que isso é identificável nos processos de formação das literaturas mais recentes, como no caso moçambicano. Mia Couto é, em nossa leitura, um representante desses novos “fazer” e “falar” literários. Sobre o autor, Fonseca e Cury afirmam:

A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora-do-lugar”, deslocando a frente da cena. Essa representação do intelectual, a quem se atribui um papel político na cena pública, mostra a atualidade da literatura de Mia Couto, atente a questões tão candentes no mundo contemporâneo e com a posição da literatura neste contexto. Pensadores como Edward Said e Ricardo Piglia falam de uma desejável posição do intelectual como excêntrica, da margem, do exílio. É da margem que se pode talvez

construir uma enunciação mais crítica, que não se furte a marcar posturas num mundo atravessado por intensas divisões.

Essas idéias e conceitos [...] configuram a escrita de Mia Couto no contexto das tendências contemporâneas da assim chamada crítica pós-colonial. Profundamente local – moçambicana, africana, do Terceiro Mundo –, profundamente universal – no tratamento dos temas, dos sempre mesclados espaços de produção da cultura. (FONSECA; CURY, 2008, p. 106-107)

Em Patrick Chabal, encontramos a afirmação da importância do conhecimento do discurso do autor em relação ao reconhecimento de sua obra, num sentido que ultrapassa o biográfico e se projeta como um elemento de instauração de um discurso coletivo. Diz ele: “Mesmo que a literatura moçambicana não seja necessariamente aquilo que os escritores pensam, é fundamental saber o que esses escritores têm a dizer acerca de si próprios e da sua arte” (CHABAL, 1994, p. 08).

O pensar de Mia está nas suas personagens, nas histórias que situam espaços diferenciados, um entre-lugar no dizer de Homi Bhabha (2003, p. 27), num diálogo recorrente entre o novo e o passado, entre o mito e a realidade, numa constante “enunciação de alteridades” conforme a expressão de Fonseca e Cury (2008, p. 107), que dizem ainda:

Tal espaço, um entre-lugar, não é nem uma proposta de um novo absoluto nem o abandono do passado ou sua recuperação original. As identidades culturais, numa tal perspectiva, exibem sempre as suas formas de negociação, assumindo a emergência dos interstícios, das fronteiras espaciais e temporais como possibilidade de enunciação das alteridades [...]. (FONSECA; CURY, 2008, p. 107)

Retornamos às explanações de Chabal (1994), quando ele discute a imbricação de cultura e literatura africanas, desmistificando a relação entre tradição e modernidade. Recorrente na obra de Mia Couto, essa relação representa um dos importantes diálogos entre literatura-história-cultura moçambicanas que o autor promove no que entendemos ser um dos elementos característicos de um novo modo de fazer literatura, marcadamente, do nosso escritor.

Associamos-nos ao africanista quando ele propõe que “os escritores africanos conciliaram até agora uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita numa língua européia. E, assim fazendo, como que criaram uma nova cultura – a escrita africana.” (CHABAL, 1994, p. 23), e encontramos, no diálogo entre tradição oral e escritura, uma conciliação, onde as vozes do passado se atualizam e os seres de fronteira verbalizam seus dizeres, quer sejam personagens (míticos, oníricos, reais, ficcionais e/ou autorais) ou escritores.

Chabal conceitua essa nova cultura como “fusão transformativa do tradicional e do moderno” (1994, p. 23). É nessa formulação que inserimos a obra de Mia Couto, desde seus

poemas, crônicas, contos, romances, textos teatrais e o que ele chama de intervenções – suas falas em eventos³ – e que trazem a posição de um ficcionista, de um cidadão moçambicano e de um homem contemporâneo. A possibilidade de agregar passado e futuro no presente da história – da literatura/da nação – é a oportunidade maior das literaturas africanas, enquanto gestadas no colonialismo histórico e (re)nascidas no período a que Homi Bhabha chama de “deslizamento do prefixo pós” (2003, p.20).

Pleiteamos que Mia Couto faz uso dessa oportunidade e se registra como um inequívoco representante de uma literatura moçambicana, considerando-a (re)nascida no período colonial – tomamos por medida a formalização da idéia de nação – e consolidada na contemporaneidade – esta no sentido de redefinição dos espaços culturais. Sobre essa atualidade, seguimos Bhabha quando ele afirma que:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2003, p. 27)

Nosso olhar sobre a História da Literatura de Moçambique se vincula ao processo da História da Nação e do Homem moçambicanos, centrando a cultura como elemento de percepção, de pertencimento e significado dessas identidades. Circunstancialmente falamos de um escritor (Mia Couto), de um país (Moçambique) e de um continente (África), mas é a formação e formalização, revisão e reconstrução, das literaturas e culturas no início do século XXI que intentamos identificar.

A tomada dos textos de Mia Couto como possibilidade de entendimento do processo de instauração dessa literatura nacional é, em nosso recorte, uma possibilidade de compreensão do homem contemporâneo em seu processo identitário. Assumimos, nesse sentido, as colocações de Fonseca e Cury:

Os textos representam, assim, processos de tradução cultural e, com eles, de construção de identidades: traduzem-se as tradições, que se atualizam no presente da escritura; traduzem-se as transformações do mundo contemporâneo, com a consciência de que local e global são contraditórias moedas da negociação identitária. Tais contradições, sempre no horizonte dos excluídos, acirram-se, hoje, em tempos de globalização, sobretudo nas margens, a partir das quais a ficção de Mia Couto constrói

3 Parte das referidas intervenções de Mia Couto compõem, até a presente data, duas publicações em livro: *Pensamentos: textos de opinião* e *E se Obama fosse africano?* e outras interinvenções, editados em Lisboa, pela Editorial Caminho, em 2005 e 2009, respectivamente.

suas enunciações. (FONSECA; CURY, 2008, p. 127-128)

A leitura concomitante dos textos de Chabal e de Fonseca e Cury, elaborados com distanciamento temporal de mais de uma década, impõe-se como um reconhecimento de que nenhuma afirmativa conceitual é possível em se tratando de literatura e cultura, mas que o estudo das chamadas literaturas africanas é uma possibilidade de (re)conhecer-se uma época através do discurso de um “tradutor”: o seu escritor. O africanista indica que Mia Couto virá a ser um dos construtores de “uma nova e original tradição de narrativa ‘moçambicana’” (CHABAL, 1994, p. 69) e tal expectativa parece-nos respondida por Fonseca e Cury na afirmação de que “Mia Couto se apresenta como um ser de fronteira: entre culturas, entre tradições, entre línguas, entre costumes. Ao mesmo tempo em que o material de sua escrita é haurido no mergulho da diversidade cultural de seu país [...]” (2008, p. 105).

Privilegiamos até aqui aspectos de análise crítica e, a partir destes, tomamos uma leitura de filtro historiográfico através de Pires Laranjeira, que parte da constituição de um Manual, cujo conteúdo objetiva ser informativo, e adota como critério de seleção de textos e escritores: “qualidade e valor estéticos”, “consagração pela crítica e pelos estudos literários”, “renome interno e externo”, “capacidade de inauguração e renovação” e escolha do próprio autor de acordo com a sua área de estudo (LARANJEIRA, 1995, p. 16). O ponto inicial de sua proposta, eminentemente didática, é a de que “as literaturas africanas encontram-se ainda numa fase *heurística, ecdótica e maiêutica*, faltando pois, descobrir, rectificar e destrinçar o trigo do joio.” (LARANJEIRA, 1995, p. 16. Grifos do autor.).

No capítulo dedicado a Moçambique, o estudioso português adota a seguinte periodização: “Incipiência”, da origem da permanência portuguesa até 1924 (ano da publicação d’*O livro da dor* de João Albasini); “Prelúdio”, de 1925 até o fim da Segunda Guerra Mundial (presença de poemas de Rui de Noronha); “Formação”, de 1945/48 a 1963, onde encontra “consciência grupal dos (candidatos a) escritores”, influência do “Neo-Realismo” e da “*Négritude*” e destaca José Craveirinha; “Desenvolvimento”, de 1964 a 1975, com textos “marcadamente políticos” e onde ocorre com Luís Bernardo Honwana a “emancipação da narrativa em relação à preponderância da poesia” e a saída de muitos escritores; “Consolidação”, de 1975 a 1992, quando coexistem textos até então “engavetados”, com os de “temática militante, engajada e doutrinária” e surgem outros com “novas perspectivas”. (LARANJEIRA, 1995, p. 256-262)

Laranjeira considera *Vozes anotecidas* (1986), de Mia Couto, como “fator de uma mutação literária em Moçambique”, a partir do qual se instaurou “uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas, por vezes, parecendo antagônicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos)” (LARANJEIRA, 1995, p. 262). Para ele, é com *Terra sonâmbula* (1992), o

primeiro romance de Mia, que “coincidente com a abertura política do regime, pode considerar-se provisoriamente o final deste período de pós-independência” (LARANJEIRA, 1995, p. 262).

O autor, num capítulo dedicado a Mia, destaca que seus textos “colocam em situação de exposição as várias culturas e crenças do homem moçambicano” (LARANJEIRA, 1995, p. 312) e que a sua criatividade é “um modo de moçambicanidade” (LARANJEIRA, 1995, p. 314). A análise de Laranjeira prioriza as inovações do escritor moçambicano, com destaque para o seu trabalho com a “matéria diversificada” do “espaço etno-social” que abrange “universos culturais muito variegados” (LARANJEIRA, 1995, p. 312), e para características como: o “uso de paratextos”, a “criatividade e inventividade da linguagem”, o “realismo no traçado de acções e caracteres”, a “intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista*” e o “humor, construído através da intriga, de situações e acontecimentos, de personagens e seus nomes, da narração, da linguagem, da enunciação” (LARANJEIRA, 1995, p. 312-316). Ao final de seus apontamentos, ele situa o fazer literário de Mia como um projeto, passível de reconhecimento, ao dizer:

É esse afeiçoar de linguagens, culturas e humores que Mia Couto entende como o projecto de moçambicanidade: “há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade”.⁴ (LARANJEIRA, 1995, p. 318)

As palavras de Mia, inclusas na citação, datam de 1990, ano da publicação de *Cada homem é uma raça*, reunião de onze contos, cuja epígrafe reproduzimos:

Inquirido sobre a sua raça, respondeu:

– *A minha raça sou eu, João Passarinheiro.*

Convidado a explicar-se, acrescentou:

– *Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia.*

(Extracto das declarações do vendedor de pássaros.) (COUTO, 1998, p. 9)

Ainda acompanhando as palavras do escritor, destacamos dois trechos de uma intervenção no Seminário Tambor, na cidade de Pemba, Província de Cabo Delgado, Moçambique, em julho de 2004:

Moçambique é uma nação de muitas nações. É uma nação supranacional. E isso deve conviver perfeitamente dentro do espaço moçambicano, tal como o definimos. (COUTO, 2005, p. 93)

4 A citação inclui palavras de Mia Couto, em entrevista a José Eduardo Agualusa, conforme nota de Pires Laranjeira (1995, p. 318), publicada In: *Público*, 17 jul. 1990, Porto, p. 8-9.

Como escritor, a Nação que me interessa é a alma humana. Escrevi um livro a que chamei *Cada Homem é Uma Raça*. Agora, vos posso dizer: Cada pessoa é uma nação. Nós aqui somos uma espécie de assembleia de nações. (COUTO, 2005, p. 96)

É essa moçambicanidade, em nossa leitura, que abarca um “fazer” e “falar” diferenciados do escritor, quer pensemos em sua obra, em sua proposta de cidadania como participe no cotidiano da História de Moçambique, ou no homem contemporâneo que da margem preenche as palavras do autor. A historiografia da literatura, no século XXI, tem uma importante participação das literaturas mais jovens e estas, na sua estrutura, repensam seu país e o mundo refletindo um binômio: literatura-cultura. Referindo-se a Moçambique, em 2006, o discurso de Mia postula uma nova atitude, o que traduz também, em nossa leitura, o seu modo de “estar” escritor:

Moçambique não precisa apenas de caminhar. Precisa de descobrir o seu próprio caminho num tempo enevoado e num mundo sem rumo. A bússola dos outros não serve, o mapa dos outros não ajuda. Precisamos de inventar os nossos próprios pontos cardeais. Interessa-nos um passado que não esteja carregado de preconceitos, interessa-nos um futuro que não nos venha desenhado como um receita financeira. (COUTO, 2009, p. 46-47)

O “estar” escritor de Mia, sua “interpretação” de diversas realidades e a “tradução” de múltiplas vozes para diferentes escritas, é parte da dinâmica dos tempos de “pós”. Com ele a tradição e a modernidade se integram e se registram através de novas linguagens, onde “estar” escritor é esculpir outros dizeres, com as antigas palavras de sua própria cultura. Em Mia se diluem as formalidades prescritivas e se ampliam as fronteiras da própria literatura. Sintonizamos com Ana Mafalda Leite quando ela afirma que:

Mia Couto, ao mesmo tempo que se submete a uma tradição dúplice [textos literários e textos culturais-orais], em que o sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, está em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos, deixando antever outras concretizações afins. (LEITE, 2003, p. 57)

Finalizamos nossas considerações reafirmando o diferencial da escritura de Mia Couto, enquanto “fazer” e “falar” literários que revitalizam a literatura de Moçambique, da África e, por consequência, a Universal. A sua moçambicanidade é, em nossa leitura, um projeto inesgotável onde literatura e cultura são diálogos permanentes, que provavelmente sejam melhor entendidos no distanciamento das décadas futuras da historiografia literária do século XXI.



REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.
- COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenções. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- _____. **Pensatempos: textos de opinião**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- FELINTO, Marilene. Mia Couto e o exercício da humildade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jul. 2002. Caderno Mundo.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

O POETA POBRE E A SUA CONSTITUIÇÃO COMO UM AUTOR MARGINAL CONTEMPORÂNEO¹

ORNELLA ERDÓS DAPUZZO
FURG

O acervo deixado por Írio Rodrigues, constituído em sua maioria de poemas abrangendo variadas temáticas como o amor, a religiosidade, o saudosismo materno, etc. traz, também, assuntos que giram em torno do sentimento de inquietude acerca da inversão de valores da sociedade contemporânea. Morador de São José do Norte – RS, o poeta que se autodenominava *pobre*, utilizou-se da arte poética como um meio de criticar a classe dominante e dar voz a uma parcela da sociedade que se encontrava/encontra excluída, tanto no que concerne às questões socioeconômicas, quanto à arte em geral.

Pensar o caráter marginal dentro da literatura ainda é bastante controverso tendo em vista a dificuldade de se estabelecer a definição de marginalidade no âmbito literário. Além disso, o entendimento de marginalidade ainda se mantém com um caráter pouco científico, intrincando a delimitação de quem, por que e como são esses marginais. Contudo, ao assumirmos as ideias propostas por Ponge (1981), podemos supor que a literatura marginal se estabelece como aquela não pertencente às obras da classe dominante. Salientamos que mesmo essa definição ainda é passível de problematizações, uma vez que, como menciona o teórico “o estado de marginalidade pode ser muito transitório, muito efêmero;” (PONGE, 1981).

Além disso, ao pensarmos o termo *marginal*, devemos ter em mente a transitoriedade existente na significação estabelecida à expressão. Em outras palavras, o que no século passado era estigmatizado, hoje, para alguns, perde o sentido pejorativo e passa a ser uma espécie de elogio, pois evoca uma simbologia de independência e autonomia literária, como explica MATTOSO (1982):

Na verdade, marginal é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados independentes ou alternativos (por comparação com a imprensa nanica, teoricamente autônoma em relação à grande imprensa e contestadora em relação ao sistema). (MATTOSO, 1982, p.8)

¹ Trabalho apresentado sob a orientação da Prof.Dra. Luciana Paiva Coronel no II Encontro Sul Letras realizado nos dias 25, 26 e 27 de Novembro de 2013.

Ainda no que diz respeito à busca de uma teorização sobre a definição de *literatura marginal*, Gonzaga (1981) nos apresenta um esquema no qual possibilita caracterizar a Literatura como sendo marginal em três diferentes tipologias. O estudioso aponta que a obra, para estar inserida dentro do que entendemos como à margem, tende a se encaixar em pelo menos um dos seguintes aspectos: marginais da editoração; marginais da linguagem; marginais pela temática abordada.

Tomando como exemplo o autor Írio Rodrigues, podemos estabelecer que ele está inserido, em um primeiro momento, no que o teórico considera marginal da editoração. A respeito disto Gonzaga (1981) explica que são autores de obras que não seguem os padrões normais de editoração, distribuição e circulação. Além disso, compõem produtos graficamente inferiores em que o raio de ação raramente transcende o local onde foram produzidos. No que concerne ao modo de distribuição da obra de Írio, fica nítido que o poeta não se encaixou no círculo da editoração padrão, uma vez que grande parte de sua obra teve difusão artesanal, ou seja, vendas em rodas de conversas e mesas de bar, com valores simbólicos e espontâneos.

Ao expor a obra do Poeta Pobre como marginal dentro do mercado editorial, vale dar menção ao livro impresso no ano de 2003. *Coletâneas 2003*, apesar de ter sido impresso e tido espaço em eventos formais como a Feira do Livro de Rio Grande, não contou com uma editora padrão, tendo como colaboradora uma Gráfica da cidade (Salisgraf). Portanto, fica claro que a falta de editoras e a limitação de espaços para a circulação da obra são pontos elementares que fazem da obra do autor se inserir em um dos aspectos conceituados como Literatura Marginal.

Além da questão do meio editorial, podemos pensar uma outra perspectiva trazida por GONZAGA (1981) no que concerne à marginalidade literária: o espaço e a voz do excluído dentro das obras. A respeito disso, o estudioso afirma:

Esta terceira manifestação da literatura proclamada marginal ligaria-se mais ao problema da escolha de protagonistas, situações e cenários do que à adesão a uma linguagem experimentalista. Embora alguns dos autores dessa tendência autodefinam-se como malditos, não pairam acima ou abaixo do organismo social, como queriam os malditos do romantismo europeu. Sua rebeldia dá-se no momento em que tentam enquadrar, no corpus artístico, as frações eliminadas do processo de produção capitalista. (GONZAGA, 1981, p.151).

Em *Coletâneas 2003* (2003), de autoria do Poeta Pobre, deparamo-nos com diversas poesias e crônicas em que o sujeito poético e/ou narrador diretamente critica a ostentação e superestimação material advinda das classes dominantes, parcela social esta que, frequentemente, nega ou não percebe o real impacto que as suas condições de vida causa nos menos favorecidos. É possível percebermos isso através da poesia intitulada “A legião dos desgraçados” (2003) em

que o autor problematiza, ao longo das estrofes, a desigualdade social, atentando para o quão menosprezadas são as pessoas das classes inferiores:

Debaixo das marquises/ onde dormem os infelizes,/ Sobre as folhas de jornais/ Quantos morrem congelados/ Dormindo desabrigados/ Nas cruéis noites hibernais.// São as vítimas do relento/ Que ali morrem sonolentos/ Sem um gemido de dor/ Atirados à má sorte/ A sofrer até a morte/ Ao relento, que horror// E os direitos humanos/ Onde estão? Só vejo insanos/ Pelas ruas a padecer,/ Virando latas de lixo/ Disputando com os bichos/ Resto de pão pra comer.// Crianças, jovens e velhos/ Andarilhos neste mundo,/ Num sofrimento profundo/ Loucos de fome e de frio,/ É a legião dos desgraçados/ Que anda por todo o lado/ E a sociedade não viu.// A sociedade assassina/ Quase sempre dobra a esquina/ Sem ao menos olhar pra trás,/ Por que se olhar de frente/ Vai ver bandos de indigentes/ E por eles pouco faz.// Gente simples e esquecida/ Que a vida condenou/ A viver como indigente,/ Seus crimes foram carentes/ E a sociedade os matou. (RODRIGUES, 2003, p. 41)

Nota-se que, ao longo do poema, o eu-lírico se utiliza de uma linguagem que, embora formal, desperta a atenção do leitor pelo impacto proporcionado. Ao relatar o sofrimento daqueles que nas ruas (sobre)vivem, o sujeito poético caracteriza a sociedade como “assassina”, uma vez que, ao negligenciar a existência e condições em que os “indigentes” vivem, torna-se cúmplice de um sistema segregador e desigual. Além disso, ainda analisando as escolhas lexicais, nos deparamos com palavras como “infelizes”, “insanos”, “andarilhos” e “desgraçados”, todas caracterizando ora os sujeitos ora o modo de vida desfavorecido a que são submetidos, demonstrando, logo, a maneira como são percebidos ou referidos.

Ainda em *Coletâneas 2003* (2003), Írio Rodrigues apresenta uma série de crônicas que abrangem diferentes temáticas. Dentre tais escritos, destacamos “As Realezas terrestres” em que é possível percebermos outras características ainda de cunho bastante crítico, como por exemplo, a reprovação à classe dominante pelos disfarces acionados para mascarar a verdadeira condição humana: mortal. Ao enfatizar tal condicionamento que o homem possui, o narrador desenvolve questões como a cultura consumista desenfreada, uma vez que os sujeitos contemporâneos normalmente são induzidos a crer na necessidade de apropriarem-se de bens os quais são desnecessários a suas vidas, como podemos perceber no trecho a seguir:

Mera ilusão, presunção tola da imperfeição humana que está condicionada a vãs fantasias e caprichos da matéria que disfarça seus odores mais pesados com finas essências e perfuns franceses, importados da Europa, mas que na realidade não dissimulam os odores insuportáveis de um corpo em putrefação no túmulo onde não há lugar para tais vaidades infelizmente e onde todos nós, pobres mortais, via de regra, somos idênticos devido as mesmas circunstâncias. (RODRIGUES, 2003, p.11).

Paralelamente à supervalorização do capital e daquilo que dele provém, o Poeta Pobre ainda questiona a maneira individualista que as classes abastadas tendem a viver, repetitivamente as criticando pela inversão de valores e consequentemente culpando-as pelo afastamento e desprezo no que concerne às desigualdades que marcam a sociedade pós-moderna.

Vale salientar, ademais, que a presença da religiosidade é uma característica marcante nos textos do autor. Ao passo que ele traz diversas críticas ao modelo social vigente e suas consequências, apoia-se nos ensinamentos religiosos como um meio de salvação e igualdade entre todos. Quando deparamo-nos com a forte presença da Religião (Católica), notamos que é por ela e a partir dela que o poeta traz a sua argumentação e testemunho acerca do que considera moral e ético nas ações dos sujeitos. Podemos perceber esta marca nas estrofes finais da poesia intitulada “O livro de Deus”, presente em sua coletânea de poemas *Poeta Pobre-Poesias* (1998):

São os reis, os da luxúria,/ Que desconhecem as agruras/ De um mendigo sofredor,
Que anseia um gesto nobre/ Do rico, do que lhe sobre,/ Implorando por favor.// Um
gesto de amor fraterno,/ Porque vive no inferno/ Da miséria e da dor./ E que irá morrer
um dia/ Na mais triste agonia,/ Tudo por falta de amor.// E não se esqueçam os ricos/
Que a vida passo a passo/ Nos conduz prá eternidade./ E que Deus, lá no infinito,/ Tem
no Seu livro escrito/ Nossos gestos de bondade.// E por fim compensará/ Os caridosos
do mundo,/ De sentimentos profundos,/ Os voltados para o bem. Porque a vida é
transitória,/ Só estes terão a glória,/ De estarem com Deus no além. (RODRIGUES,
1998, p. 5-6).

Ao longo das estrofes fica bastante claro para o leitor que a crença religiosa é o apego final para o sujeito poético. Podemos entender este fato em uma perspectiva na qual a religião é vista como um objeto norteador da vida. Em outras palavras, é através da religiosidade e de sua moral que o poeta e o sujeito poético denunciam as práticas de vida do homem contemporâneo. Ainda que haja uma grande presença de questões religiosas na maioria de seus escritos, Írio Rodrigues não exclui o tom revoltoso quando tematiza e dá voz ao excluído. Pelo contrário, o autor traça uma relação entre a ética religiosa e a civil, como podemos observar nas seguintes estrofes retiradas de “Um senhor da nobreza” (2003):

Pobre de ti, Senhor da nobreza,/ O quanto é falsa a tua realeza/ Os teus castelos de
prazeres vãos/ Não destes conta em tua vaidade/ Que para Deus, rico na verdade/ É
quem pratica o bem de coração.// Não partilhaste em meio a riqueza/ Uma migalha de
tua farta mesa/ A quem pedia respondeste não/ Fechaste a porta para o indigente/ Mas
hás de vir aqui novamente/ Através da reencarnação.// Sem cumprirá em ti a lei, e um
dia/ Hás de tornar pedinte a quem pedia/ A mesma porta tu irás bater/ Só que ao invés
de rico abastado/ Virás a terra pobre e desgraçado/ A implorar um pão para o viver.
(RODRIGUES, 2003, p.23).

À vista disso, é possível reafirmarmos que, ao se utilizar de referências religiosas, o poeta sugere quão prescindível é o acúmulo material, uma vez que este afasta o homem daquilo que, de acordo com o poeta, é a real significação da vida: o amor ao próximo.

Já à respeito da linguagem utilizada nos escritos do poeta, deparamo-nos com um afastamento daquilo que GONZAGA (1981) traz em sua teoria. O modo de escrita que o poeta pobre apresenta ao longo das obras analisadas aproxima-se à linguagem culta e normativa, sendo quase inexistente a presença de léxicos e/ou organizações sintagmáticas que fujam da norma. A respeito disso é possível pressupor que a intenção do autor esteja, não em criar um experimentalismo vocabular, mas sim em demonstrar a possibilidade de exibir a vida e o sujeito excluído sem se fazer necessário o uso de seus dialetos e gírias recorrentes.

Fica compreendido, portanto, que Írio Rodrigues apresenta em seus escritos algumas características que nos possibilitam apontá-lo como um escritor marginal contemporâneo. Observamos isso tanto no que se refere às questões literárias - como a temática abordada - quanto ao fato de ter sido um sujeito de classe baixa, expressando propriedade para relatar sentimentos e pensamentos tanto críticos quanto poéticos a respeito do assunto, sendo, então, porta-voz de muitos outros da comunidade onde vivia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

http://www.iriordrigues.furg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=12 (Acesso em Janeiro de 2014)

GONZAGA, Sérgio. In: FERREIRA, João-Francisco (org). **Crítica Literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PONGE, Robert. In: FERREIRA, João-Francisco (org). **Crítica Literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

RODRIGUES, Írio. **Poeta Pobre**: Poesias. Rio Grande, 1998.

_____. Írio. **Coletânea** 2003. Rio Grande: Salisgraf, 2003.

A FALTA DE COESÃO TEXTUAL NARRATIVA E SEU REFLEXO NO EMPOBRECIMENTO DA EXPERIÊNCIA LEITORA

PAMELLA TUCUNDUVA DA SILVA
UNISC

Ah! tu, livro despretensioso, que, na sombra de uma
prateleira, uma criança livremente descobriu,
pelo qual se encantou, e, sem figuras, sem e
xtravagâncias, esqueceu as horas,
os companheiros, as merendas...
tu, sim, és um livro infantil,
e o teu prestígio será, na verdade, imortal.
(MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*)

INTRODUÇÃO

Desde que o homem desenvolveu a escrita e, conseqüentemente, começou a ler, a leitura passou a ser encarada como uma significativa prática para o desenvolvimento e o aperfeiçoamento cognitivos. Sua importância é pauta nos mais diversos segmentos, e estudos envolvendo sua disseminação são cada vez mais frequentes na área da Linguística.

As teorias mais recentes sobre a leitura apontam que vários processos são necessários para que ela ocorra. Entre eles estão o reconhecimento e a memorização das letras e das sílabas, a decodificação das palavras, a interpretação das frases e dos períodos segundo contextos externos e internos e a compreensão textual. Ler, dessa forma, não é apenas reconhecer letras para unir sílabas e ser capaz de pronunciá-las. Mais do que isso, a leitura implica uma interação que pressupõe uma relação entre texto, autor e leitor.

Dessa forma, o objetivo deste artigo é mostrar que leituras truncadas, ou seja, com problemas de coesão e coerência, prejudicam a leitura, afetando o desempenho leitor e, conseqüentemente, a compreensão textual. Para isso, no primeiro capítulo é retomado o conceito de leitura, bem como sua importância para a inserção social. No segundo, fala-se sobre o quanto

a qualidade sintática do material lido é essencial para que seja semanticamente entendido. Em seguida, é analisada uma adaptação de linguagem empobrecida do clássico *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, a fim de se demonstrar os prejuízos para o leitor que tem contato somente com esse tipo de material.

1.A IMPORTÂNCIA DA LEITURA

Ler é um ato complexo. Muito mais que uma prática que envolve prazer ou decodificação de palavras, a leitura implica interpretar o que há por detrás de uniões silábicas. Para isso, o leitor deve-se colocar no texto de modo a utilizar seu conhecimento de mundo para dele extrair experiências significativas. Dessa forma, para que a leitura de fato ocorra, não basta ler palavras, mas é preciso aprofundar verticalmente essa prática, de modo que texto e leitor estabeleçam relações expressivas entre si. Ou, de acordo com Tumolo (2008), “existe, atualmente, o consenso em caracterizar leitura como um processo interativo implicando uma interação entre a informação apresentada no texto e a informação contribuída pelo leitor” (p. 132).

Nesse sentido, segundo Morais (1996), “o que vale, para a sociedade, não é ser leitor, mas leitor” (p. 16). Ou seja, no mundo atual a leitura desempenha um papel social que se cumpre na medida em que os indivíduos a praticam de forma a utilizarem-na como ferramenta de conhecimento, e não como mera atividade decodificadora.

Ler, dessa forma, “é indiscutivelmente um problema da sociedade. O desenvolvimento econômico é condicionado pela possibilidade que terão todos os homens e mulheres ativos (e não apenas certas camadas sociais) de tratar a informação escrita de uma maneira eficaz” (ibid., p. 19-20). Em outras palavras, na medida em que a leitura é uma prática social, aquele que fica à margem dela fica, também, à margem da própria sociedade.

Ora, estar marginalizado com relação à leitura não significa, aqui, a ausência de livros, mas a falta de qualidade deles, uma vez que “a performance [do leitor] varia muito com o tipo de material a ser lido” (ibid., p. 18). Isto é, para que a leitura aconteça, não basta apenas a oferta de livros, ainda que ela seja de extrema importância. Portanto, para que a experiência de ler se torne enriquecedora, o tipo de material ofertado deve ser considerado. Assim, “quando se reúnem as condições materiais e cognitivas da atividade de leitura, a dimensão pessoal da leitura pode realmente expandir-se” (ibid., p. 25).

2.A IMPORTÂNCIA DA COESÃO DO TEXTO LIDO

Quando se fala na qualidade do tipo de material literário ofertado às crianças, a referên-

cia é com relação à linguagem do texto, mais especificamente à sua sintaxe e à sua semântica. Entende-se por sintaxe tudo o que se relaciona à construção frasal, a qual, se bem constituída, contribuirá com a semântica textual, ou seja, com seu significado.

Segundo Scherer e Tomitch (2008), “conetivos são cruciais para facilitar e melhorar a compreensão do texto” (p. 106). Ou seja, os conetivos, ou conjunções, responsáveis por associar uma frase à outra, de modo a estabelecer relações semânticas entre elas, têm papel fundamental na compreensão leitora, uma vez que essas palavras são responsáveis pela constituição da teia na qual a estrutura do texto é envolvida.

Ainda conforme as pesquisadoras,

a presença de conectores acelera o tempo de leitura devido a uma redução de inferências exigidas do leitor a fim de compreender a próxima informação. Seguindo o mesmo raciocínio, a sua presença deve também facilitar a percepção das relações semânticas entre unidades textuais e, consequentemente, produzir uma representação na memória de forma mais acurada e integrada. (ibid., p. 107)

Em suma, um texto que apresenta uma sintaxe bem estruturada auxilia o leitor durante o processo de leitura, facilitando não só sua interpretação, como também sua memorização. Além disso, um texto escrito de maneira coesa contribui para a construção de sua coerência, além de internalizar no leitor aprendizagens essenciais com relação à escrita.

3. ANÁLISE DO CONTO ORIGINAL A PEQUENA SEREIA

3.1 UMA VISÃO GERAL DO LIVRO

Publicado em 1837, na Dinamarca, por Hans Christian Andersen, o conto A Pequena Sereia tornou-se popular principalmente pela adaptação para desenho animado feita pelos estúdios Disney. O volume¹ tomado como base para este artigo é a tradução completa, diretamente da língua original, feita para a Editora Kuarup em 1994, pelo ficcionista bilíngue Per Johns, filho de imigrantes dinamarqueses.

Logo na capa, é possível identificar, de maneira clara, os nomes da obra, do tradutor e da ilustradora, a editora, a inscrição, bem destacada, “Contos de Hans Christian Andersen” e, abaixo dela, “Texto integral”, o que mostra, de imediato, que o livro é parte de uma coleção de contos de autoria de Andersen e tradução de Johns. Na contracapa, há o local de impressão e o

¹ Como o objetivo deste trabalho é analisar especificamente o texto, serão desconsideradas observações com relação a ilustrações e layout.

International Standard Book Number (ISBN).

As páginas preliminares do livro dão mais informação acerca da publicação: o título da obra em dinamarquês, a ficha catalográfica completa, o endereço da editora, outros nomes de pessoas envolvidas, entre outros dados. Após, vem o conto, longo e disposto em páginas numeradas, ilustradas nos algarismos ímpares e impressas em letras padronizadas². Depois, nas últimas laudas, é encontrado um artigo sobre a temática da narrativa, escrito pela Doutora em Letras Vera Teixeira de Aguiar, uma breve biografia de Andersen, assinada por Per Johns, e a bibliografia de apoio que auxiliou no desenvolvimento da obra.

Percebe-se, portanto, que é possível atestar a qualidade da obra pela preocupação da editora em envolver profissionais conceituados na área de Letras tanto na tradução quanto na apresentação da obra. Conclui-se a seriedade com que o texto é tratado, uma vez que são trazidos dados com relação à sua origem e à sua tradução.

3.2 A LINGUAGEM DO LIVRO

A versão original é um conto longo, escrito em linguagem poética. Enquanto narra a história, o narrador preenche o imaginário do leitor, povoando-o de ideias, devido às inúmeras descrições que faz acerca do mundo marinho. Na abertura do conto, vê-se o quanto o narrador se detém na descrição do espaço, com a intenção de inserir o leitor na atmosfera onde se passa, em parte, a história. É interessante perceber a maneira com que Andersen conduz esse leitor, como se, tal qual uma sereia, puxasse-o de modo lento, misterioso e encantatório para o fundo do mar para, somente então, revelar suas maravilhas:

longe, mar afora, a água é tão azul quanto as mais belas flores dos trigais e tão transparente como o mais puro dos cristais, mas é muito profunda, tão profunda que nenhuma âncora lhe alcança o fundo: inúmeras torres de igreja teriam de ser colocadas umas sobre as outras para atingir-se, do fundo, a superfície. Lá embaixo moram as criaturas marinhas. (ANDERSEN, 1994, p. 4,)

Em uma análise mais sintática e menos semântica, o parágrafo de abertura é composto por períodos coordenados e subordinados, tornando a linguagem mais complexa. Isso é comprovado pelo uso das conjunções *tão...quanto* e *mas*, que permitem ao leitor perceber que há uma relação de continuidade entre as ideias do texto. Além disso, a presença de adjuntos adverbiais como *longe* e *lá embaixo* reforçam a caracterização do espaço da narrativa, permitindo àquele que lê a possibilidade de recriar o cenário da história com maior riqueza de detalhes.

² Fonte do tipo Times New Roman, tamanho 12.

Dando um salto rumo ao conflito da história, chega o momento em que a sereia lamenta sua cauda, uma vez que ela simboliza a impossibilidade da realização de seu amor por um homem, pois revela sua natureza não-humana:

ao ouvir isso, a pequena sereia gemeu e contemplou com tristeza sua cauda de peixe. – Procuremos ser felizes assim – disse a velha. – É pular e dançar nos trezentos anos que temos de vida, que é tempo suficiente. Depois, pode-se, com igual proveito, descansar no túmulo. Hoje à noite, haverá baile na Corte! (ibid., p. 15)

Novamente, a presença de adjuntos adverbiais (“com tristeza”) auxilia o leitor a constituir o tecido narrativo. A inserção da fala da avó por meio de travessões é bem demarcada e a presença de diálogos bem elaborados e argumentados é imprescindível para que se perceba a complexidade do conflito da obra³.

Ao longo de toda a obra original, é possível perceber a preocupação com a linguagem e a consciência de que é por meio dela que o leitor experiencia a história. Dessa forma, é imprescindível que ela seja bem elaborada e bem estruturada, uma vez que cada frase colabora para a tessitura narrativa. O respeito com o texto denota também o respeito com leitor, o qual, ao tomar contato com obras bem escritas, torna-se mais exigente não só com relação àquilo que lê, mas, num sentido geral, àquilo que recebe da sociedade.

4. ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE A PEQUENA SEREIA

4.1 UMA VISÃO GERAL DO LIVRO

O exemplar escolhido para a análise comparativa é facilmente encontrado em livrarias e papelarias. O nome da coleção é “Fábulas de Ouro”. Na capa, identificam-se os nomes da obra e da editora. Na contracapa, está escrito o título da coleção, os demais volumes que fazem parte dela, o ISBN, o site da editora e o estúdio responsável pela parte gráfica. Não são mencionados os nomes do autor do conto nem do tradutor. Folheando o livro, percebe-se um brevíssimo texto, em caixa-alta, digitado em Arial, tamanho 13 ou 14. Na adaptação, não são respeitados o espaçamento necessário à paragrafação nem regras para a inserção de falas pós-travessão.

3 Como o objetivo do artigo é analisar a linguagem truncada das adaptações, serão analisados apenas esses dois trechos da obra original, uma vez que seria redundante a compilação de outros excertos.

4.2 A LINGUAGEM DO LIVRO

A adaptação não situa o leitor no espaço da narrativa. Muito mais importante do que criar um clima antes do conflito da história e descrever uma situação inicial é a revelação desse conflito, que, na verdade, não parece se tratar de um problema, afinal, é apresentado de maneira vaga e simplista:

era uma vez uma jovem sereia que gostava de tomar sol sentada em uma rocha. Um dia ela viu um lindo príncipe por quem se apaixonou. (BELLI STUDIO, s.d., p. 1)

Percebe-se que, embora haja uma relação de subordinação entre os dois períodos, ela apresenta um encadeamento simples entre as frases, como se a preocupação fosse apenas dar a informação, e não inserir o leitor no contexto da obra, permitindo a ele experienciá-la. Nota-se também a falta de pontuação antes da oração “por quem se apaixonou”, a qual, por ser uma subordinada adjetiva explicativa, deve, obrigatoriamente, ser precedida por vírgula.

Na sequência, é exposta a passagem que é revelada mais ou menos na metade do conto original, ou seja, o momento em que a sereia é repreendida por seu desejo de se unir a um humano. Percebe-se que a explicação para o impedimento da realização amorosa é bastante simplória e não exatamente autoexplicativa, afinal, nessa versão o impedimento do pai é o único empecilho:

mas seu pai o rei dos mares lhe disse:
-minha filha você não pode amar um humano, você é uma sereia! Veja, você tem cauda, os humanos têm pernas! (ibid., p. 2)

Nesse excerto, é óbvia a despreocupação com a linguagem e o despreparo da editora. É percebida a ausência de vírgulas entre a expressão “o rei dos mares” (aposto) e após o termo “minha filha” (vocativo). É possível notar também que, no lugar de um travessão, é utilizado um hífen (sem espaçamento posterior) para a inserção da fala do rei dos mares.

Com relação à pontuação, ainda é possível perceber sua ausência nos seguintes excertos:

a pequena sereia estava tão apaixonada que concordou com a bruxa. Tomou a poção mágica e desmaiou, quando acordou estava na praia, o lindo príncipe encontrou-a e fez dela sua amiga (ibid., p. 8)
mas a pequena sereia estava muda, não podia falar de seu amor. Um dia soube que ele

iria se casar, resolveu visitar o príncipe enquanto ele dormia para se despedir, chorou e não teve coragem de deixá-lo. (ibid., p.9)

Fica evidente que a narrativa sofre um atropelamento, uma vez que não demarca parágrafo e amontoa as frases, como se bastassem vírgulas para separá-las. Isso é comprovado pelos períodos atravancados, compostos principalmente por coordenação aditiva, como se a relação entre todas as frases fosse mera adição. É quase impossível, portanto, respirar e refletir durante a leitura.

Ao longo de toda a adaptação, os problemas de paragrafação e pontuação persistem, assim como os períodos permanecem unidos por relações de adição, na maior parte das vezes. Isso com relação à linguagem, uma vez que a própria narrativa é um resumo muito mal elaborado do clássico original. Em outras palavras, fica evidente que não há uma preocupação em manter o alto nível da linguagem, preservar a essência da narrativa nem em fazer o leitor ao menos tomar ciência da existência da verdadeira história⁴, pois, o que vale, nesse caso, não é a qualidade.

5. DISCUSSÃO

Com base nas análises acima, é possível discutir algumas questões com relação à linguagem das obras adaptadas ao público infantil. Batista e Martins (1996) ensinam que, para se fazer uma adaptação que

venha a manter a aura do texto original, é preciso que o adaptador tenha uma consciência pragmática, isto é, apresente domínio semiótico da estrutura original e saiba onde realizar a supressão da massa vocabular e na própria estrutura do texto-base. (p. 35)

Nota-se que não é isso o que ocorre com o exemplar analisado, uma vez que a principal temática da história de Andersen (o desejo da sereia pela alma imortal) não é nem sequer citada. Talvez muitos pensem que essa omissão ocorra por se tratar de algo inútil ao universo mirim, considerando-se a visão deturpada de que a criança, em sua inocência tão resguardada pelos adultos, não é capaz de compreender o drama vivenciado pela sereiazinha. Por isso, em vez de publicarem algo que complexifique o pensamento infantil, há editoras que preferem simplificá-

4 O estudo do exemplar em questão e de demais adaptações permitiu concluir que as narrativas são adaptadas segundo a versão da Disney, e não a de Andersen. Além disso, o fato de serem publicados resumos, e não adaptações, evidencia que a editora pressupõe que o leitor tenha conhecimento prévio da animação, o que é um absurdo, pois ninguém compra um livro que necessita de um filme para explicá-lo.

lo, destinando às crianças obras mais divertidas, amenas e apelativas, em detrimento de uma leitura desafiadora.

Conforme Machado (2002), isso comprova, também, que, na adaptação,

quando se trata de histórias já de saída consideradas infantis, como é o caso dos contos de fadas, é bastante frequente que surjam resultados que são um total absurdo, saídos de cabeças que desejam censurar e exercer seu poder sobre os pequenos e que não revelam grandes doses de sensibilidade ou inteligência para lidar com um material tão precioso. (p. 75)

Seu argumento vai ao encontro do que Batista e Martins (op. cit.) explicam em relação ao fato de que, na adaptação textual em casos como o do exemplar analisado,

o apropriador está interessado em comprimir o original e em primeiro lugar se torna mais censor do que criador, porque mutila o imaginário do texto original e o substitui por uma estrutura em forma de mosaico, deixando fissuras entre as partes. Diante deste fato é que podemos afirmar que o texto adaptado, sem um embasamento teórico, nada mais é do que um texto que serve apenas para estímulo do leitor e não contribui para a adequada formação dele. (p. 2)

Ou seja, adaptar uma obra com coesão, coerência e qualidade implica, principalmente, conhecê-la bem e dominar teorias de adaptação e leitura, pois, conforme defende Machado (op. cit.), “o adaptador dessas histórias [mal adaptadas], por não estar acostumado a conviver de perto com muita leitura, passa por cima do fato de que não se lê literalmente” (p. 77).

Ainda resta lembrar a quantidade de problemas de pontuação encontrada, o que também dá mais força à ideia de que, além de não haver uma preocupação com a linguagem veiculada nessas versões empobrecidas, as editoras não dispõem de profissionais qualificados para a elaboração adequada de um material de leitura.

Logo, em vez de publicarem adaptações fiéis ao conto original, as editoras veiculam resumos literários mutilados, empobrecidos e, algumas vezes, até mesmo copiados da versão da Disney. Isso prova que essas empresas de editoração ou são extremamente negligentes ao ofertar seus produtos, ou não estão, definitivamente, interessadas em formar leitores, mas apenas em conquistar lucro através do oferecimento de um texto simplório e apelativo a um público pouco crítico.

CONCLUSÃO

Ao longo dos anos, a importância da leitura vem sendo reconhecida pelas mais diversas áreas. Sua prática é defendida e considerada como essencial para o desenvolvimento cognitivo humano. Estudos mais recentes em Linguística apontam que, especialmente entre as crianças, ler é uma atividade que, além de prazerosa, auxilia no desenvolvimento da memória e da escrita. Com base nisso, a difusão de livros torna-se cada vez mais comum, e o público infantil é largamente beneficiado com essa oferta.

Entretanto, nem sempre a oferta de obras literárias é o suficiente para que esse desenvolvimento aconteça, uma vez que, com a intenção de baratear livros, muitas editoras fazem resumos de narrativas clássicas, chamando-as de adaptações, as quais, muitas vezes, apresentam uma linguagem tão empobrecida que em nada contribui para o público mirim.

Problemas de paragrafação, pontuação e sintaxe, ao lado da falta de qualidade literária, em longo prazo, podem não contribuir para a formação do leitor, transformando a criança num indivíduo que não possui gosto pela literatura e apresenta dificuldades na escrita e na interpretação das várias leituras que pode fazer do mundo à sua volta. Além disso, quando atrelados a adaptações mutiladas e pouco preocupadas com seu leitor, os pequenos ficam impedidos de sonhar e transgredir os padrões reducionistas impostos por uma sociedade massificadora.

Assim, é imprescindível que o público infantil não seja subestimado quando se trata de literatura. Pesquisas como essa são o ponto de partida para que se repensem as práticas pedagógicas e se passe a olhar para os pequenos com novos olhos, encarando-os como seres pensante. Discussões sobre os problemas do ensino no Brasil são apenas o início da grande mudança que se pode provocar nas escolas e na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Hans Christian. **A Pequena Sereia**. Tradução de Per Johns. Porto Alegre: Kuarp, 1994. (Coleção Era Uma Vez... Andersen)
- BATISTA, Orlando Nunes; MARTINS, Alfredo Peixoto. **Teoria da adaptação textual**. Campo Grande: Gráfica Dom Bosco, 1996.
- BELLI STUDIO. **A Pequena Sereia**. Todolivro. s.l.; s.d. (Coleção Fábulas de Ouro)
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. (Coleção Como e Por Que Ler)



MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Sumus, 1979. (Novas Buscas em Educação; v.3)

MORAIS, José. **O que é ler**. (Trad. de Álvaro Lorencini). São Paulo: Unesp, 1996.

SCHERER, Lilian; TOMITCH, Lêda. A coesão textual e seu reflexo na elaboração de resumos. In: TOMITCH, Lêda. **Aspectos cognitivos e instrucionais da leitura**. São Paulo: Edusc, 2008. (Coleção Ciências Sociais)

TUMOLO, Celso Henrique Soufen. Especificações e pré-testagem: etapas essenciais na elaboração de testes de leitura em língua estrangeira. In: TOMITCH, Lêda. **Aspectos cognitivos e instrucionais da leitura**. São Paulo: Edusc, 2008. (Coleção Ciências Sociais)

VIEIRA, Josalba Ramalho. Interface entre pesquisas em leitura e teorias literárias de leitura. In: TOMITCH, Lêda. **Aspectos cognitivos e instrucionais da leitura**. São Paulo: Edusc, 2008. (Coleção Ciências Sociais)



DIÁLOGO ENTRE TEORIA E PRÁTICA: A VERSÃO DE UM “CATÁLOGO DE PÓS-GRADUAÇÃO” SOB TRÊS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO

PAOLA CASTRO OLIVEIRA
FURG

INTRODUÇÃO

A partir da proposta feita ao Núcleo Universitário de Tradução (NUTRA) de fazer uma versão, em língua inglesa, do catálogo de Pós-Graduação da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), foi possível desenvolver este trabalho, onde serão resumidos os dois primeiros capítulos e as principais concepções de tradução descritas por Travaglia (2003). Após essas considerações, o foco será exemplificar como essas concepções teóricas foram comparadas com a versão feita na prática e dialogar diretamente com partes do texto que explicitem como e por que a “Tradução interpretativa ou de sentido” (TRAVAGLIA, 2003, p. 45) foi escolhida como a que mais se aproxima da concepção que os tradutores adotaram durante as etapas do trabalho de tradução.

OBJETIVOS

Os principais objetivos deste trabalho são analisar três concepções de tradução apresentadas por Travaglia (2003) e estabelecer um diálogo entre a teoria e a prática do processo tradutório que levou em consideração esse livro e a versão para a língua inglesa do Catálogo de Pós-Graduação da PROPESP. Esta pesquisa almeja, ainda, identificar exemplos que demonstrem como a concepção de “Tradução interpretativa ou de sentido” fez parte do processo de versão do Catálogo e discutir os motivos que levaram os tradutores a optarem por essa concepção como a que mais se aproximou do processo tradutório.

METODOLOGIA

A presente pesquisa iniciou com a elaboração da versão, para a língua inglesa, do Catálogo de Pós-Graduação da PROPESP, realizada em parceria com os orientadores deste trabalho. Foram realizadas discussões acerca dos termos a serem utilizados no processo tradutório, levando em consideração, dentre outros aspectos, o tipo do texto traduzido e o público-alvo do documento. A partir dessas discussões, foi possível associar o processo de tradução com as concepções de Travaglia (2003), que foram analisadas novamente pelos membros da equipe e relacionadas às discussões e escolhas linguísticas pertinentes. A partir de então, considerando que as três concepções eram divergentes e que, apesar de abrangerem algumas características em comum, somente uma delas se encaixava no procedimento realizado, o foco foi selecionar uma delas como principal ou dominante. O conceito que mais se aproximou da prática tradutória em questão foi o de ‘Tradução interpretativa ou de sentido’, em que “para traduzir é indispensável compreender e interpretar” (TRAVAGLIA, 2003, p. 49). O procedimento seguinte foi analisar exemplos das discussões que levavam essa concepção como base, identificando os termos discutidos e selecionados.

RESULTADOS

A partir da realização do referido trabalho, foi possível concluir que a prática da tradução pode e deve dialogar com a teoria, de modo a esclarecer ao tradutor que sua prática pode ser classificada e baseada em teorias. Também, pode-se mencionar alguns dos termos discutidos pelos tradutores e o motivo de essas escolhas serem pautadas pela concepção da “Tradução interpretativa ou de sentido”. O primeiro termo é *Pós-Graduação*, em que foi cogitada a possibilidade de ser traduzido como *Graduate Programs* e *Graduate School*, mas foi finalmente traduzido como *Graduate Education*. O termo *Graduate Education* foi escolhido por indicar um sentido mais amplo, que abrange tanto os cursos de mestrado e doutorado como as outras atividades pertinentes de ensino, pesquisa e extensão, o que foi confirmado pela adoção do termo por parte de uma conceituada universidade americana em seu site institucional. O segundo termo que gerou bastante discussão e pesquisa foi o dos *objetivos*, pois a equipe sentiu a necessidade de diferenciar entre *Objectives* ou *Goals* no contexto específico dos cursos de pós-graduação. A equipe selecionou o vocábulo *Goals* por apresentar um significado mais amplo e, assim, se adequar mais ao contexto linguístico em questão, reservando o termo *objectives* para os objetivos secundários ou específicos, desdobrados a partir do objetivo principal, sempre

vertido como *Goal*. Finalmente, para que o texto vertido construísse a equivalência (cf. COSTA et al, 2005, p. 26) necessária em relação à palavra *formar*, muito utilizada no trabalho em questão, a equipe decidiu que deveria traduzi-la de forma diferente em algumas de suas ocorrências no texto, sempre levando em consideração o contexto no qual era inserida. Quando referida a *Formar profissionais capazes de planejar*, a palavra *formar* e a frase foram vertidas como *Providing professionals with the skills to plan*. Já quando o contexto mencionava *Formar recursos humanos*, a palavra *Formar* foi traduzida como *Educating*, ficando a frase *Educating human resources*. Considerando todos esses exemplos, é possível relacionar a concepção de “Tradução interpretativa ou de sentido” ao processo de tradução, pois ao escolher o termo de acordo com o contexto no qual trabalhamos, o tradutor, além de traduzir, interpreta o texto e imprime suas escolhas na tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A.; **Traduzir com autonomia**: estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto, 2000, p. 9-26.
- COSTA, Walter. O texto traduzido como re-textualização. [Por; Helen Conceição, Silvia Corti e Pedro M. Garcez]. Tradução inédita, elaborada a partir do texto publicado na revista **Ilha do Desterro**, n. 28, 133-135, 1992.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. Uberlândia: EDUFU, 2003, 239 p.



“CADA PONTO AUMENTA UM CONTO”: RELEVÂNCIA DOS RELATOS ORAIS CONTEXTUALIZADOS PARA DESENVOLVER A INTERSUBJETIVIDADE E AUTONOMIA DOS ALUNOS DE LÍNGUA MATERNA INSERIDOS EM PROJETO DE PRÁTICA SOCIAL

PATRICIA DE CALDAS RAYMUNDI
UNISINOS/CAPES

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal mostrar como é relevante o uso da oralidade através de debates regrados nas salas de aula de língua materna. Isso não significa que os educandos não façam uso da oralidade nos contextos sociais que estão inseridos, mas que eles precisam perceber que esse uso deve ter critérios ou regras de manifestação democrática conforme o meio e o propósito para qual ele foi dirigido.

2. ANCORAGEM TEÓRICA

2.1 ORALIDADE, DIALOGISMO NA LINGUAGEM, INTERACIONISMO SOCIODISCURSIVO E O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA

A oralidade é o meio de uso da linguagem mais simples para o ser humano, porque se aprende a falar antes de escrever. Porém nos espaços escolares o uso democrático da oralidade precisa encontrar mais espaço. Observa-se que nas salas de aula, de ensino de Língua Materna, se enfatiza os gêneros escritos, ainda que conste nos PCNs a relevância de se aprimorar os discursos orais. Como menciona Marchuschi “os gêneros textuais falados não possuem ainda estudos em grande abrangência” (MARCHUSCHI, 2008, p. 187).

No entanto, o espaço da oralidade deve ser reconhecido pelos educadores, mostrando aos educandos o quanto os seus discursos orais podem contribuir para o processo de ensino-aprendizagem, bem como para o seu desenvolvimento autônomo.

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), um dos objetivos do Ensino Fundamental de Língua Portuguesa é que o aluno possa manifestar-se:

“de forma crítica, responsável e construtiva nas diferentes situações sociais, utilizando o diálogo como forma de mediar conflitos e de tomar decisões coletivas.”(PCNs, p. 7)

Com base nesse aspecto, postula-se que o espaço da oralidade na interação do aluno é significativo para sua atividade discursiva nos meios sociais. Um educador comprometido com “o exercício da cidadania precisa criar condições para que o aluno possa desenvolver sua competência discursiva.” (PCNs, p. 23)

Assim, a leitura, a pesquisa de textos e o debate sobre um assunto pré-estabelecido aos educandos foram as situações pelas quais eles puderam pensar mais efetivamente sobre seus pontos de vista e conhecimento de mundo, além de perceberem as opiniões dos autores dos textos lidos. Segundo Bakhtin, os diversos campos de atividade humana estão ligados ao uso da linguagem e o emprego da língua efetua-se por enunciados. E, o enunciado é de uso particular e individual, porém cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais formam os gêneros de discurso.

No campo da oralidade esses enunciados dependem ainda da situação de comunicação e dos contextos em que os alunos estão inseridos. O estudante precisa entender que o discurso utilizado em um debate, por exemplo, mesmo que feito em sala de aula, não pode ser o mesmo que ele usa com seus colegas, amigos em situações informais. Mas, também, não pode entender essa diferença discursiva como um preconceito linguístico e sim, como uma adequação de linguagem para cada contexto em que esteja inserido. “Ao conceber a linguagem como heteroglossia”, Bakhtin apresenta “a realidade linguística em perpétuo movimento”. (FARACO, 2005, p. 41) Mostrar essa visão da linguagem ao educando para que possa utilizá-la de acordo com a mais prestigiada é o caminho de valorizar a linguagem oral no contexto escolar.

O discurso é formado por outros discursos que emanam em nossa sociedade. O interacionismo sócio-discursivo (BRONCKART, 1999, P.35) que tem como propósito considerar “as ações humanas em suas dimensões sociais e discursivas constitutivas”, propõe que os discursos são segmentos que entram na composição de gênero. Isto significa que, ao sugerir aos educandos o gênero debate, o educador deve construir juntamente com seus alunos a proposta de criação verbal, as marcas linguísticas, a sequência lógica, o contexto de produção (BRONCKART,

1999, P. 93), que dá parâmetros para organização do texto oral no mundo físico/social/subjetivo que esse gênero apresenta.

3.0 OBJETO DE ESTUDO

O texto oral, cujo objeto de estudo parte, é o debate regrado, ou seja, os alunos da escola devem produzir verbalmente as suas opiniões, conhecimentos e colocações críticas sobre o assunto proposto, previamente pesquisado e lido em jornais, revistas ou *internet*. O tema proposto fora escolhido em sala de aula em conjunto com os educandos – a violência nas escolas. Muitos educandos mencionaram várias reportagens da mídia televisiva sobre os vídeos postados nas redes sociais de adolescentes brigando antes ou depois dos turnos escolares. Como o assunto gerou divergência de opiniões foi sugerido que cada aluno fizesse uma pesquisa prévia sobre o assunto. Foi montado um roteiro de pesquisa com perguntas sugeridas por eles para serem respondidas e discutidas no próximo encontro.

Também, observamos e escrevemos alguns critérios que deveriam ser feitos durante os debates, tais como: organização do espaço físico (as mesas e cadeiras em círculo), monitoramento de tempo por pessoa (respeitando o direito que todos tem de se expressar), tratamento respeitoso com o interlocutor, falar um de cada vez, esperar a sua vez de falar, ouvir o que o outro diz, ter o direito a réplica, em caso de discordância, respeito a opinião do outro, argumentar para comprovar as hipóteses levantadas, intervenção do professor, se necessário, como mediador das discussões, o uso de exemplos reais de reportagens trazidas para a sala de aula, desde que mencionadas a fonte e a data da mesma, adequação linguística a situação de fala, ou seja, usar a linguagem mais monitorada, sem uso de gírias ou expressões populares como “tipo”, “tá ligado”, “pior”, “cara”, “né”, “daí”, “aí”, “demorô”, “abalô”, “falô” “a gente” ou “nóis”- substituindo-o pelo pronome pessoal do caso reto “nós”, “falou”, “os bonito”, “não viaja”, “troxa”, “bolo”, “rolo”, “chapa quente”, “pegar fogo”, “meu bruxo”, “dá uns bico”, “dá uns rolézinho”, “bucha”, “cachorra”, “buzum”, “bonde”, “os mano”, “véio”, “mala”, “balaqueiro”, “ninguém merece”, “responça”, “tá dominado”, “tomar bola nas costas”, “zoar”, entre outras. Para cada palavra ou expressão mencionada anteriormente eles foram criando um glossário, escrevendo o termo adequado para se falar.

Com o estabelecimento de critérios para o início do debate no próximo encontro foi o momento das discussões. Os alunos trouxeram textos já lidos e começaram-se as argumentações sobre o tema combinado.

3.1 PERFIL DOS ALUNOS DE LÍNGUA MATERNA DE 6º ANO DE ENSINO FUNDAMENTAL

Os alunos do 6º ano tem entre 10 e 13 anos e muitos moram perto da escola e ou nas proximidades e estão acostumados a ver cenas de violência, por isso o tema fora interessante a eles. Cerca de 7 alunos não tem computador em casa ou celular com Internet, portanto precisaram fazer a pesquisa na escola em turno inverso. Totalizando duas turmas de 22 alunos cada, desses 25 disseram que eram de nível social baixo, 10 não sabiam e os 9 restantes disseram que eram de classe média. Em se tratando de uma escola central e próxima a prefeitura pode-se considerar que os alunos vivem em situação econômica razoável.

No entanto, há um bairro que fica nos arredores, cuja violência e homicídios ocorrem semanalmente e eles passaram a demonstrar uma atitude de apatia em relação à vida humana. Por isso, fora necessário realizar um projeto que pudesse mostrar-lhes valores sociais e morais que não lhes pareciam mais importantes para o relacionamento interpessoal. E, por incrível que pareça eles sentiam carência desse respeito e afetividade diferenciada. Como mencionou Freire(1996, p. 135)” é no respeito às diferenças entre mim e eles ou elas, na coerência entre o que faço e o que digo, que me encontro com eles e com elas.” Respeitar o conhecimento de mundo do aluno fora relevante nesse projeto, porém o educador tem que ter consciência de que precisa mostrar uma nova possibilidade de vida no mundo em que estão inseridos e que podem mudar a sua realidade pessoal, vivendo de maneira mais digna e sem preconceito.

3.2 OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Como analisar os discursos orais dos educandos ainda é uma tarefa árdua e difícil ao educador, precisou-se criar critérios de avaliação prévios escritos para que cada educando percebesse o que lhe parecia mais importante para adequar-se na oralidade no momento em que estivesse falando aos demais. A adequação linguística fez-se imprescindível para que os educandos pudessem vislumbrar a importância de que “para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso”, que em “comparação com as formas da língua, são muito mais fáceis de combinar, mais ágeis”, porém para o educando/falante não deve deixar de ter valor normativo, porque “eles lhe são dados,” ou seja, os alunos não criam as regras de uso da oralidade. (SCHE-NEWLY & DOLZ, 2004, p. 27). Somando-se a isso, os autores mencionam que a ação discursiva é influenciada pelo meio, isto é, as produções orais dos alunos são diretamente influenciadas pelas leituras e conhecimento de mundo que possuem.

Retomando o pensamento de Bakhtin acerca dos gêneros divide-os em primários e secundários. Os primários “se constituem em circunstâncias de uma comunicação verbal espon-

tânea”, enquanto os secundários “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (SCHENEWLY & DOLZ, 2004, p. 29). Com base nisso, eles definem as seguintes dimensões para os gêneros primários:

- troca, interação, controle mútuo pela situação;
- funcionamento imediato do gênero como entidade global controlando todo o processo, como uma só unidade;
- nenhum ou pouco controle metalinguístico da ação linguística em curso.” (SCHENEWLY & DOLZ, 2004, P. 29).

Os gêneros primários “são o nível real com o qual a criança é confrontada nas múltiplas práticas de linguagem”, considerou-se o debate um gênero primário, uma vez que no contexto escolar acarreta na manifestação oral do pensamento crítico e do conhecimento de mundo do educando, sem complexidade linguística, porque o aluno de 6º ano de Ensino Fundamental é um indivíduo relativamente jovem, sem a maturidade ou experiência de vida que “um político” teria em um debate televisivo, por exemplo. Claro que, ao se criar uma grade de critérios para o uso da linguagem o discurso não é tão espontâneo assim e passa a ser regrado. Isso significa que se torna instrumento de criação para o gênero secundário, permitindo-lhes agir e argumentar em novas situações. E essa é o maior aprendizado para os estudantes, porque passam a sentir-se seguros e competentes para usar a linguagem oral em outras situações sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Bakhtin, é de suma relevância o encontro sociocultural das muitas vozes sociais (heteroglossia) e a dinâmica que se estabelece: os pensamentos e opiniões apoiam-se mutuamente, ou se contrapõem parcial ou totalmente, se repetem, se arremedam, causam polêmicas ou confusões direta ou indiretamente entre outros fatores característicos de situações de debate orientado. (FARACO, 2009, p. 58). Também, buscou-se mostrar como o professor pode criar uma grade de critérios avaliativos ressaltando o uso da variedade mais monitorada, sem preconceito linguístico para o desenvolvimento progressivo da intersubjetividade e autonomia oral dos educandos a partir de discussões feitas na sala de aula.

Assim, percebe-se que tais atividades orais estimulam o educando a expressarem suas opiniões, exporem o conhecimento de mundo que possuem, além de poder ampliar os argumentos para defesa de suas convicções sociais de maneira autônoma, democrática, criativa, respeitosa e adequada ao contexto escolar. A análise linguística se mostra real, situada e compreensí-

vel ao educando, uma vez que percebe a necessidade de usar a linguagem de maneira adequada para que possa ser ouvido, compreendido, respeitado, apoiado ou contestado de forma coerente e gentil. A gentileza e a cordialidade no ato de fala entre interlocutores é um dos elementos básicos da essência humana. O espaço pedagógico da oralidade “é um texto para ser constantemente “lido”, interpretado, “escrito” e “reescrito” (Freire, 1999, p. 97). Por isso, quanto mais práticas sociais sejam feitas nas escolas em conjunto ao uso da linguagem de maneira efetiva, mais possibilidades de aprendizagem democrática e significativa aos educandos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Estética da criação verbal; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução de Anna Raquel Machado, Pericles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. (pp. 37-60) in: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, 264 p.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. (pp. 95-111) in: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin**: Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, 251p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARCUSCHI, L. A. Oralidade e ensino de língua: uma questão pouco “falada”. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. **O livro didático de português**: múltiplos olhares. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 21-34.

SCHENEWLY, B.; DOLZ, J. Os gêneros escolares – das práticas de linguagem aos objetos de ensino. In: _____. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 71-91.

AS CONTRIBUIÇÕES DOS *CADERNOS NEGROS* PARA A CONFIGURAÇÃO CONCEITUAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

RODRIGO DA ROSA PEREIRA
FURG

INTRODUÇÃO

Embora não haja dúvida quanto à existência de uma vertente afro na literatura brasileira, a polêmica sobre sua definição parece existir a muito tempo, não havendo uniformidade nas posições defendidas no debate. E a discussão se estende, inclusive, muitas vezes, à própria nomenclatura: literatura negra ou literatura afro-brasileira? Essa é uma pergunta que ainda hoje gera polêmica. Nesse contexto, com base nas produções literárias e ensaísticas de participantes dos *Cadernos negros*, o presente trabalho busca discutir suas contribuições para a configuração discursiva de um conceito de literatura afro-brasileira.

A série *Cadernos negros*, organizada pelo grupo literário Quilombhoje, consiste numa antologia literária de publicação periódica, com números anuais de contos e poesias, alternadamente, desde 1978 (há 36 anos). Assim, representando a antologia de literatura afro-brasileira de vida mais longa, a série vem constituindo um significativo espaço coletivo e de espírito comunitário para uma produção até então excluída ou marginalizada no âmbito da tradição literária brasileira e consequentemente do mercado editorial.¹ Ao reunir escritores de diferentes gerações e de diversas partes do Brasil, a proposta central da série, declaradamente, é dar visibilidade a textos e autores afrodescendentes e incentivar a leitura, trabalhando no sentido da formação de público leitor.

Cumprе ressaltar que os *Cadernos negros* já são considerados a publicação periódica de maior destaque no âmbito da literatura afro-brasileira contemporânea, sendo uma das principais

1 O grupo Quilombhoje parte do princípio de que a principal causa da reduzida visibilidade de escritores afrodescendentes que em suas obras retratam a vida e os valores da comunidade negra brasileira é a dificuldade de ingressar no mercado editorial e colocar seus livros à disposição de um grande público. Assim, a publicação em regime cooperativo apresenta-se como uma saída encontrada por muitos escritores negros para furar o bloqueio a eles imposto no meio editorial e fazer suas obras chegarem ao leitor.

responsáveis (senão a principal) pela crescente e significativa enunciação negra na literatura brasileira, enunciação esta de temática variada, majoritariamente relacionada à vida, tradição e cultura afro-brasileiras. Isso pode ser comprovado pelos densos e crescentes estudos acerca das contribuições da série para a configuração de uma literatura afro-brasileira, a exemplo do que podemos encontrar na antologia crítica organizada por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Fonseca (2011) ou em pesquisas mais específicas como a de Florentina Souza (2006).

No que diz respeito ao posicionamento conceitual diante dessa produção literária, de modo geral, a questão que se coloca é a da possibilidade ou não de ser estabelecida uma relação entre autores negros e literatura ou tema ligado à vida dos negros e essa literatura. Os escritores ligados aos *Cadernos negros* defendem a ideia de que a literatura afro-brasileira seria aquela resultante de uma experiência existencial de “ser negro”, privilégio somente de autores negros. No entanto, essa tese é contestada por alguns estudiosos, geralmente não escritores, como Zilá Bernd (1988), que acreditam que tal literatura se configura desde que o texto retrate a cultura e valores negros ou afro-brasileiros, desvencilhando o texto da cor e das vivências do autor.

Ao observarmos a trajetória dos *Cadernos negros*, é possível verificar uma expressão literária que se fortalecia com as lutas por liberdade no continente africano, na década de 70. O processo de independência que propiciou, nessa década, o nascimento das nações africanas de língua portuguesa, parece ter sido a motivação maior do surgimento dos *Cadernos negros*, que procurou trabalhar a relação entre literatura e as motivações sociopolíticas. Nessa literatura, a intenção de denúncia do preconceito racial e da exclusão vivida pelos descendentes de escravos no Brasil está sempre presente; ela traduz, seja em textos de forte apelo contestatório, seja no resgate de histórias de gente simples, sempre convivendo com a exclusão, que se encenam nos textos, ora assumindo seu próprio dizer, ora deixando-se contar por um narrador cúmplice, companheiro na encenação.

De acordo com Miriam Alves (2002), uma das escritoras que publica nos *Cadernos negros*, os textos da série desconstróem uma tradição que exclui a produção literária marcadamente política. Para a autora, na contramão da literatura legitimada, os *Cadernos negros* assumem a rebeldia de segmentos da população negra em sua luta contra a chamada democracia racial, propondo “negar a negação de toda uma vivência-existência da população negra”; desde o primeiro número da série, revela-se a intenção dos escritores de se denominarem “escritores negros de literatura negra”, projetando encontros, simpósios, conferências para discussão de tema ligados aos compromissos dos escritores de arrancarem as “máscaras brancas”, pondo fim à imitação. (ALVES, 2002, p. 223-25).

Florentina da Silva Souza (2006), em sua tese de doutorado, publicada sob o título de *Afrodescendência em Cadernos negros e jornal do MNU*, situa a série na esteira de outras publicações periódicas, como *Jornal do Movimento Negro Unificado (Jornal do MNU)*, *Maioria*

Falante, Jornegro, Ébano, Jornegro, Nizinga, entre outros, afirmando ilustrar, de modo exemplar, as estratégias empreendidas pelos negros brasileiros (e acrescentemos *as negras*) para produzir e divulgar um discurso identitário que almeja interferir na estrutura e no exercício do poder político-cultural. A pesquisadora constata que os *Cadernos negros* podem ser vistos como marcos da atmosfera cultural das três últimas décadas, nas quais grupos como Palmares, Movimento Negro Unificado e Negrícia propõem estratégias diversificadas para combater as manifestações de racismo no Brasil, sugerindo um novo conjunto de representações para esse grupo étnico.

Souza (2006) defende que não há dúvida de que a publicação dos *Cadernos negros* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito de literatura afro-brasileira. Para Souza, a série destaca-se em especial por manter uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto poesia, na linha da “tradição militante” vinculada ao Movimento Negro. Ao examinar o processo de invenção de um discurso de autorrepresentação no sentido de produção de identidades culturais afro-brasileiras, a estudiosa demonstra que a série inova na proposição de imagens que desestabilizam os estereótipos negativos dos afrodescendentes e na explicitação do desejo de emancipá-los, por meio da concretização de mudanças na ordem das representações e dos lugares sociais, um tema quase ausente na produção literária brasileira instituída.

Entre os temas mais recorrentes dessa produção literária, os mais significativos seriam: a necessidade de compor contranarrativas da história dos negros no Brasil; a cunhagem de outros significados para o termo negro e afins, não negativos; o estabelecimento de vínculos com tradições de origem africana e com outras tradições de afrodescendentes da chamada diáspora negra; a discussão dos quadros de identidade cultural forjados para o país e a inserção dos negros, neste quadro, enquanto afro-brasileiros. (SOUZA, 2006, p. 17)

Eduardo de Assis Duarte (2011), em artigo intitulado “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, argumenta que, ao longo de sua existência, os *Cadernos negros* pouco se distanciaram dessa postura incisiva, que se transformou em sua “marca registrada” e que termina por afastá-lo de uma linha menos empenhada em termos de militância. Nessa perspectiva, sobressai o “tema do negro”, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural, assim como a busca de um público afrodescendente, a partir da formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação. (DUARTE, 2011, p. 377)

De modo complementar, Maria Nazareth Soares Fonseca (2011) observa que os *Cadernos negros*, desde seus primeiros números, tiveram como proposta concreta a produção de uma literatura que seja percebida como um dos instrumentos necessários ao “fortalecimento da consciência de ser negro”. Segundo a autora, para ser coerente com essa proposta, a coletânea

apresenta uma “literatura comprometida”, de certo modo, com uma “posição política” e com “formas de autoconhecimento”. (FONSECA, 2011, p. 263).

Já no primeiro número dos *Cadernos negros* (1978) concretiza-se a proposta de valorização de uma *estética negra*:

Ao propor uma *estética negra*, os escritores que assumiram os *Cadernos negros* em seus primeiros números procuraram apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema escravocrata e das compartimentações nas quais a sociedade brasileira aloja os indivíduos marcados pela pobreza – às vezes miserabilidade – e pela cor da pele. (FONSECA, 2011, p. 264)

Ao traçar um comparativo com um número mais atual da antologia, Fonseca (2011) alega que mesmo a publicação dos *Cadernos negros* nº. 28 (2005) não oculta o seu compromisso com a denúncia dessas compartimentações: “Tal compromisso faz a publicação sair em busca de um leitor disposto a refletir sobre a internalização inevitável das imagens negativas sobre os indivíduos marcados pela pigmentação não apenas da pele, mas também das oportunidades a eles oferecidas” (FONSECA, 2011, p. 264).

Portanto, a motivação inicial dos *Cadernos negros* diz bem do traçado que os textos procuraram delinear nesses mais de 30 anos de existência: a descoberta das “raízes negríssimas” da maioria de seus colaboradores e a intenção de “levar adiante as sementes da consciência para a verdadeira democracia racial” (CADERNOS NEGROS 1, 1978, prefácio). Nesse sentido, ao comparar o texto de apresentação do primeiro número da publicação com o que encaminha os contos do número 28, verificamos algumas indicações da permanência dos objetivos iniciais da publicação, tais como quando afirmam: “Correndo à margem, o trabalho de *Cadernos*, que vem desde 1978, abrange o resgate de ancestralidades e a indicação de caminhos possíveis” (RIBEIRO e BARBOSA, 2005, p. 9).

Além disso, o trecho da apresentação do número 28 repisa sentidos expressos no prefácio do número 1, quando se propunha, via literatura, a legítima defesa dos valores do povo negro brasileiro. No entanto, é preciso atentar para o fato de que a proposta de uma escritura assumidamente “negritudinista” cede lugar à indicação de que a diversidade passa a ser a cara do novo volume, considerando que, conforme declaram os organizadores, “somos afrodescendentes, temos essa origem comum, mas temos também nossas individualidades, gostos e preferências” (RIBEIRO e BARBOSA, 2005, p. 9). Desse modo, a intenção inicial amplia-se para acolher maior variedade de temas e abordagens à medida que o projeto assume novas parcerias a cada novo volume.

Cumprir destacar ainda que a partir do número 18 (1995), o periódico apresenta como subtítulo “Contos/Poemas afro-brasileiros”. O acréscimo dos subtítulos fornece aos *Cadernos*

negros uma significação mais ampla, atenuando a questão étnica, a qual, porém, já estava muito transparente nos números iniciais da coleção e ainda está presente na produção dos vários escritores que publicam nos números mais recentes.

A edição alusiva aos 20 anos de publicação da série, *Cadernos negros*: os melhores contos (1998), tem seu prefácio escrito por Aldo Rebelo, com o ensaio crítico intitulado “A Arte da resistência”, no qual elenca três méritos dessa publicação. Primeiramente, os contos e poemas incluídos nas seleções anuais dos *Cadernos negros* divulgam um valioso potencial criativo que possivelmente estaria sendo desperdiçado, pois seus autores dificilmente seriam publicados por revistas ou editoras que privilegiam o valor mercantil das obras e o retorno garantido dos investimentos. Em segundo lugar, Rebelo declara que, ao demonstrar que a arte da palavra está ao alcance dos criadores de qualquer cor, os *Cadernos negros* e o Quilombhoje cumprem função inestimável: os prosadores e poetas não repudiam suas origens raciais nem renegam as experiências positivas ou dolorosas que os moldaram; seus textos se transformam, por isso, em veios através dos quais a parcela negra e discriminada do povo afrodescendente rememora suas condições desfavoráveis de existência, denuncia as arbitrariedades policiais ou a violência cotidiana de seus bairros, reclama de falta de oportunidades de trabalho e de acesso à cultura, queixa-se do desalento e da desunião das próprias comunidades, ao mesmo tempo em que fala de seus sonhos, revela uma sensibilidade peculiar, expressa formas próprias de beleza e paixão. O terceiro e último mérito elencado diz respeito ao tempo de publicação anual ininterrupta dos *CN*, haja vista que não é fácil manter uma publicação cultural e progressiva por tanto tempo.

Desse modo, os *Cadernos negros* buscam ampliar a herança deixada por escritores negros brasileiros, consistindo em uma produção literária periódica que distende a questão étnica em busca de novos arranjos de linguagem capazes de assumir as matrizes africanas presentes na cultura brasileira – daí o termo afro-brasileiro adequar-se melhor que simplesmente “negro” para a conceituação dessa literatura. Seguindo o caminho já trilhado por Solano Trindade e outros escritores, vimos que propõem não só trabalhar com temas relacionados à cultura negra no Brasil, mas também expandir o espaço de publicação dos escritores negros, incentivando a visão crítica sobre os preconceitos disseminados na sociedade e apontando para as possibilidades de apresentar o escritor como consciente de seu papel transformador.

No âmbito histórico-literário, é importante ter em mente que os *Cadernos negros* começam a ser publicadas na década de 1970, período em que se inicia o que Silviano Santiago (1998) define como o “momento histórico de transição do século XX para o seu ‘fim’”, o qual se definiria pelo “luto dos que saem, apoiados pelos companheiros de luta e pela lembrança dos fatos políticos recentes, e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra arrombando a porta com impotentes e desmemoriados radicais da atualidade” (SANTIAGO, 1998, p. 11-12). Desse modo, os textos dos *Cadernos negros*, particularmente a partir da década de

1990, podem ser vistos enquanto significativo referencial literário afro-brasileiro no âmbito dos diálogos e das trocas instaladas pelo movimento negro na sociedade brasileira, ao lado das influências do pensamento contemporâneo, que propiciaram a compreensão da identidade como categoria móvel, dual, construída no interior da vida cultural.

Adaptando a questão proposta por Stuart Hall (2003) no artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, a definição do que é este “afro” na expressão afro-brasileira, conforme proposta pelos *Cadernos negros*, parece apontar para a necessidade incontornável de conviver e de circular num espaço diversificado e de trânsito entre culturas diversas, marcado pelas questões de gênero, etnia e classe. Esse espaço coloca os afrodescendentes sempre na obrigação de aprender e manejar uma cultura eurocêntrica, pretensamente universal e absoluta, que lhes representa de modo depreciativo.

No entanto, conforme demonstra Hall (2003), a visibilidade que, especificamente, os negros começam a desfrutar nos estudos contemporâneos é cuidadosamente regulada e segregada, chamando a atenção para as ambivalências do mecanismo de abertura para a diferença – tema que deve ser levado em conta em uma discussão interessada em analisar a qualidade da inserção do afrodescendente e da cultura negra no mercado de bens simbólicos e na indústria cultural.

De todo modo, embora ainda hoje seja uma questão polêmica, é preciso reconhecer que antes do surgimento dos *Cadernos negros*, em 1978, e da reflexão teórica encaminhada por seus colaboradores, não podemos afirmar ter existido no país movimentos literários que, a exemplo do Renascimento Negro Norte-Americano ou da Negritude, empenharam-se em produzir uma literatura de forte conteúdo reivindicativo, buscando valorizar outros princípios estéticos, o que não significa que antes mesmo da extinção do tráfico negreiro muitos escritores não tivessem produzido textos em que a questão negra ou afro-brasileira fosse abordada.

Portanto, torna-se impossível desconsiderar a contribuição dos *Cadernos negros* para a constituição de um conceito de literatura afro-brasileira, como vem sendo preferencialmente denominada não apenas pelo grupo Quilombhoje, mas também no âmbito dos estudos acadêmicos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. *Cadernos negros* (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CADERNOS NEGROS 1. São Paulo: Edição dos autores, 1978.

DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: _____ e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: sentidos e ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis e _____ (Org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HALL, Stuart. Que 'negro' é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUILOMBHOJE. **Cadernos negros 18**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 1995.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). **Cadernos negros 28**. São Paulo: Quilombhoje, 2005.

_____. **Cadernos negros**: os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul *et al.* (org.). **Declínio da arte, ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência em Cadernos negros e Jornal do MNU**. 1 ed., 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RUÍNAS DE UMA ERA FÁUSTICA: POR UMA DIALÉTICA DAS IMAGENS EM *A CAVERNA*¹

RONAN SIMIONI
UFSM

1. INTRODUÇÃO

Em uma de suas conhecidas teses sobre o conceito da história, escrita na década de trinta do século XX, Walter Benjamin evoca a imagem de um anjo retratado em uma pintura de Paul Klee, chamado de *Angelus Novus*. De acordo com a descrição do teórico alemão, a figura é representada como se quisesse fugir de algo para que olha fixamente, com os olhos e a boca escancarados e com as asas abertas. Seguindo a leitura de Benjamin, percebemos nessa obra o arquétipo do que o autor supõe ser o anjo da história, com a face dirigida ao passado e com a certeza de enxergar - onde nós apenas vemos um conjunto de acontecimentos – uma série de catástrofes que culminam em ruínas que se acumulam formando uma imensa montanha. O texto ainda nos revela a vontade que o anjo tem de parar e juntar os fragmentos deixados para trás, que é impedida tendo em vista a existência de uma poderosa tempestade vinda do paraíso, que prende suas asas e o impede de fechá-las. Nas palavras do próprio autor “Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Não por acaso, a passagem acima nos põe frente a um recurso utilizado por Benjamin não apenas como método de interpretação de sua época, mas também como forma de exposição de seu pensamento acerca de um período no qual a morte e a destruição, impulsionadas por aparentes avanços tecnológicos, espalhavam-se com força nunca antes vista pela humanidade, algo que viria a desembocar nos maiores conflitos armados testemunhados pela história. Trata-se, mais especificamente, de uma categoria de análise já apresentada pelo filósofo naquilo que seria sua mais significativa obra - *O Nascimento do Drama Trágico Alemão* – ou seja, a representação alegórica.

Creditando à escrita alegórica por imagens uma espécie de distanciamento entre sentido

¹ Trabalho vinculado ao projeto de dissertação *Sentidos Alegóricos em José Saramago: A Caverna e a aventura da modernidade*, financiado pela Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior / CAPES, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Letras – área de concentração estudos literários - da Universidade Federal de Santa Maria e sob orientação do professor Dr. Pedro Brum Santos

literal expresso e ausente, ou mesmo de acordo com a definição mais ampla indicativa de que a alegoria diz *a* para significar *b*, Flávio Kothe bem define esse conceito no viés benjaminiano. Logo, a alegoria:

Expressa algo que é diferente, que é o outro daquilo que representa. E é este outro que a alegoria revela e esconde, desvela e vela, que Benjamin vai querer decifrar: a visão da história como história do sofrimento dos homens (KOTHE, 1978, p. 63).

Nesse distanciamento entre forma e conteúdo expresso, baseia-se uma das mais importantes considerações feita por Benjamin em seu intuito de resgatar a alegoria de sua posição inferior, enquanto forma de representação, imposta pela estética romântica do século XVIII, cuja valoração do símbolo apresentava-o como expressão artística superior. Mesmo que Goethe, um dos principais partidários da estética do símbolo, via com entusiasmo nessa forma de expressão artística a possibilidade em se vislumbrar o “universal” no “particular”, é justamente em tal característica que abre-se a crítica de Benjamin contra o “caos gerado pelo romantismo” (BENJAMIN, 2011, p. 177), que apropriou-se da alegoria apenas como fundo escuro antitético da clareza simbólica.

O autor do estudo sobre o barroco alemão, entretanto, identifica na escrita alegórica não era apenas uma “frívola técnica de ilustração por imagens” mas sim uma forma de expressão tão legítima como a escrita e a linguagem. A categoria de tempo considerada por Benjamin surge, então, como principal argumento favorável a sua visão. Dessa forma:

A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral ou ideia diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição, no do símbolo o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo [...]. Por isso, a distinção entre esses dois modos deve ser procurada no momentâneo que a alegoria não conhece. No outro caso(no símbolo) estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa espécie de momentos (BENJAMIN, 2011, p. 175).

Logo, a experiência autossuficiente de tempo contida no símbolo é a do momentâneo, algo não encontrado no movimento dialético provocado pelo distanciamento entre ser figural e significação visto na alegoria. Imerso nessa capacidade de dizer o outro da representação alegórica, Benjamin identifica ainda mais um ponto decisivo para o entendimento de tal categoria:

[...] na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de

um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo” (BENJAMIN, 2011, p.177).

A alusão à imagem da caveira trabalha aqui como mecanismo tropológico que nos remete ao entendimento da exposição barroca e mundana da história, que por esse recurso alegórico é vista como a *via crucis* do mundo, vendo a vida a partir da morte. Com isso, Benjamin coloca a alegoria barroca em um patamar “para lá da beleza”, isso graças ao fato de a representação histórica apreendida no drama barroco se mostrar não como uma narrativa rumo a um esplendoroso progresso, mas sim como trajeto de inevitável declínio. A compreensão de tal evidência, ainda de acordo com Benjamin, é dada pela presença de outra categoria-chave exposta pelo autor. Trata-se do conceito de “ruína”, que se apresenta como correspondente, no reino das coisas, ao que é a alegoria no reino das ideias.

Embora amplamente distanciado temporalmente da grande maioria das produções benjaminianas, algo semelhante pode ser encontrado em uma parcela específica da produção ficcional do escritor português José Saramago. Ao publicar, no início dos anos 2000 o romance *A Caverna*, finaliza aquilo que ele mesmo chamaria alguns anos depois de a “trilogia involuntária” formada também por *Todos os Nomes*, lançado em 1997 e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995. Essas obras receberam tal designação não por terem sido pensadas dessa forma, mas por exprimirem retoricamente a visão do autor em relação ao mundo em que se vive na contemporaneidade². A partir da última narrativa citada, central na produção do escritor português, inaugura-se um novo desdobramento no projeto ficcional de Saramago, marcado por linhas temáticas renovadas. A esse respeito, o próprio autor reconhece que: “Passei a tratar de assuntos sérios de uma forma abstracta: considerar um determinado tema, mas despindo-me de toda a circunstância social, imediata, histórica e local” (SARAMAGO, apud AGUILERA, 2010, p.118).

Tal característica seguramente lança a esse conjunto de obras aquilo que Maria Alzira Seixo (1999) denomina de estratégia narrativa “em jeito de alegoria”. Essa inclinação, cuja escrita por imagens se mostra como um dos principais pilares, mostra-se como capaz de representar uma ampla gama de significações inerentes a diferentes momentos de nossa história, mesmo os de mais difícil delimitação, como a modernidade.

Considera-se aqui que a hipótese de Marshall Berman (1992), retomada por David Harvey (2001), que considera a figura do mito Fáustico como arquétipo desse momento em que, a exemplo do personagem, o impulso modernizador necessitou destruir determinadas estruturas

2 Trecho extraído da Cronobiografia *A Consistência dos Sonhos*, de Fernando Aguilera.

ras para se construirem outras - marcando dessa forma o que ambos os teóricos chamam de “a tragédia do desenvolvimento” – mostra-se diretamente relacionada à tempestade que empurra para frente o anjo visto no quadro de Paul Klee. Da mesma forma, Cipriano Algor, principal personagem de *A Caverna*, também se vê imerso em uma tempestade operada pelo progresso, fenômeno que também deixa para trás uma montanha de ruínas.

2 A DIALÉTICA DAS IMAGENS EM *A CAVERNA*

Considerar que *A Caverna* estrutura-se marcadamente por meio da presença de quadros que contrastam entre si parece ser um caminho seguro a ser seguido. Contígua à trajetória da família de oleiros chefiada por Cipriano Algor, que vê sua principal fonte de renda, a fabricação manual de louças de barro, ser engolida por uma nova lógica de mercado, observamos também uma série de relações opositivas. As descrições dos espaços que compõem a narrativa, dentre eles o imenso shopping-condomínio conhecido como Centro e os lugares que circundam essa imensa construção, servem como legendas explicativas a tal possibilidade interpretativa.

Primeiramente, a destruição do espaço natural, que é engolido pelo artificial, é exposta pela descrição da imagem da assim chamada Cintura Verde:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo (SARAMAGO, 2000, p.12).

Essa visualização é completada mais adiante, no romance, quando o mesmo narrador nos revela como é de fato o local de trabalho encontrado na Cintura Verde. Assim: “Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali habitam asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas” (SARAMAGO, 2000, p.89). A sensação de se estar em um ambiente inóspito é novamente transmitida pelo olhar do narrador do romance na medida em que acompanhamos Cipriano Algor avançar a uma região mais aproximada do Centro. Trata-se agora da descrição feita da Cintura Industrial, também tecida textualmente, na qual a presença da poluição e de tonalidades escuras só aumenta, se comparada à zona anterior:

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada agora, mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, atividades e feitiços, com depósito esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, redes de canalização, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos outros pretos, chaminés lançando para atmosfera rolos de fumos tóxicos, guias de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando, uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (SARAMAGO, 2000, p.13).

A considerar a relação que pode ser formulada entre as imagens aqui destacadas, a lembrança que surge, inicialmente, é a do modelo de “cidade-fábrica” lembrado por Eric Hobsbawm (2012). Baseado na análise de uma figura talvez não muito conhecida no campo da pesquisa histórica, o professor alemão Ferdinand Toennies, o historiador inglês constrói sua diferenciação entre as sociedades tradicionais e modernas não pela comparação entre as localidades urbana e camponesa, mas sim pela contrastante relação percebida entre a cidade antiquada e a cidade capitalista. Esta, por sua vez, apresenta-se como essencialmente comercial e, na medida em que essa atividade domina o trabalho produtivo, logo se transforma em “cidade-fábrica”. Dessa forma, como nos diz Hobsbawm “a cidade era sem dúvida o mais impressionante símbolo exterior do mundo industrial” (HOBBSAWM, 2012, p. 319).

Mesmo que o posicionamento do autor citado em *A Era do Capital* origina-se da análise das últimas décadas do século XIX, mais especificamente 1887, salvo alguns desdobramentos, este se mostra como uma formulação conceitual extremamente válida ao enfrentamento do texto de Saramago. Isso prova também que as imagens apresentadas no romance, e isso já citamos anteriormente, assumem a capacidade de serem entendidas como as “legendas explicativas” das consequências operadas pela ação progressiva da marcha moderna e sua “destruição criativa”³. Nesse ponto, as relações antitéticas que elucidam a preponderância do novo em relação ao velho e do artificial em substituição ao natural, expressões captadas em um outro nível significativo que não o literal no âmbito desses quadros imagéticos, nos mostram como essa escrita por imagens pode compreender a representação de extensos períodos de nossa história.

Por meio dessas visualizações, podemos compreender como a paisagem representada mantém, em primeiro plano, traços da configuração socioeconômica que a determina, e como as relações de oposição que guiam parte das ações da trama marcam sua presença em um segundo plano de significações. Algo parecido ocorre no momento em que pela primeira vez temos

3 Esse termo foi popularizado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter em seu livro *Capitalismo, Socialismo e Democracia* para definir o caráter de rompimento com velhas formas econômicas introduzido pelo capitalismo. Em *Condição Pós-Moderna* David Harvey utiliza esse conceito como peça chave para a compreensão da modernidade.

acesso, novamente junto com o protagonista da narrativa, ao local que circunda seu lar e local de trabalho.

Depois da Cintura Verde o oleiro tomou por uma estreada secundária, havia uns restos esqueléticos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas, depois apareceram numa curva as ruínas de três casas já sem janelas nem portas, com os telhados meio caídos e os espaços interiores quase devorados pela vegetação que sempre irrompe dos escombros [...]. A povoação começava a uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado com sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois plátanos (SARAMAGO 2000, p.28).

No plano exclusivamente textual, a descrição do cenário nos apresenta uma povoação que sente de maneira direta as consequências do crescimento, tanto econômico quanto geográfico, da zona urbana. Nesse caso, os traços do abandono vistos na situação das moradias, o mau estado dos campos e bosques, bem como a condição suja e fétida da água se apresentam literalmente como ruínas desse espaço em avançado estado de declínio. Em outro sentido, tais indícios podem ser lidos como aquilo que Walter Benjamin definiu como o traço de representação do outro oprimido pelo progresso, nesse caso os trabalhadores de regiões afastadas do grande centro econômico e os antigos habitantes desses lugares periféricos, representados através da figura do oleiro. Esse conjunto de seres e objetos caracteriza, portanto, não apenas a ruína material, mas também a ruína da história na concepção benjaminiana.

Zygmunt Bauman, seguramente um dos mais debatidos críticos da atual fase do mundo moderno, ao analisar o declínio das antigas organizações comunitárias pré-capitalismo industrial retoma um célebre argumento de Max Weber para nos dizer que: “o ato constitutivo do capitalismo moderno foi a separação entre os negócios e o lar – o que significou ao mesmo tempo a separação entre produtores e as fontes de sobrevivência”(BAUMAN, 2001, p. 32). Tal movimento resultou no aparecimento da necessidade de uma reinserção desses sujeitos desenraizados em um outro local de vida e trabalho, no caso, o ambiente “frio” e “impessoal”⁴ da fábrica. Mas isso só se tornou possível, completa Bauman, graças ao “despimento” da antiga roupagem que caracterizava os antigos hábitos desses sujeitos, agora transformados em uma massa de trabalho quase homogênea.

Em termos daquilo representado em *A Caverna*, o posicionamento do sociólogo polonês acima mencionado talvez diga mais respeito à situação de Marçal Guacho do que propriamente a de Cipriano Algor. Ao contrário do genro, o ex-oleiro após viver de forma próxima o declínio da região de sua antiga casa e local de trabalho, não parte para a vida no Centro em busca de no-

4 Reproduz-se aqui a mesma adjetivação dada pelo autor.

vas formas de emprego, mas sim somente para ter um lugar para morar. Isso faz do personagem um tipo de sujeito não reinserido na nova formatação socioeconômica a qual se depara.

Há ainda a presença na narrativa de um diferente grupo de indivíduos, também não reinseridos nessa nova ordem, e é justamente por meio das descrições do narrador que podemos ter uma privilegiada visão da imagem construída em torno destes. A parcela territorial que completa a ambiência dos lugares de fora das bem protegidas entradas do Centro e seus arredores, que abriga esses sujeitos, assim é descrita pelo olhar detalhado do narrador:

Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, esta avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores. É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador. De tempos a tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um caminhão carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a conta-lo (2000, p. 14).

O mesmo Zygmunt Bauman, mais especificamente quando este, ao reconhecer que gradativamente o sistema capitalista passou da “exploração” para a “exclusão”, identifica aquilo que podemos definir como a consequente transformação do antigo bairro dos pobres, desdobramento por ele chamado de guetificação:

Numa palavra, a guetificação é parte orgânica do mecanismo de disposição do lixo ativado à medida que os pobres não são mais úteis como exército de reserva da produção e se tornam consumidores incapazes, e portanto inúteis. O gueto não serve como reservatório de trabalho industrial disponível, mas como um mero depósito daqueles para os quais a sociedade circundante não faz uso econômico ou político (BAUMAN,2001,p.108).

Bauman utiliza-se aqui da metáfora do lixo para descrever a situação daqueles que, como os moradores da região das barracas vistos em *A Caverna*, não mais se mostram úteis à estrutura social posta, esta influenciada pela constante mudança nos meios de produção e geração de capital.

Este mesmo grupo de indivíduos, por sua vez, vem a se juntar à destruição do trabalho manual realizado em ambientes localizados fora do ambiente das grandes fábricas, representado na narrativa por meio do drama vivido por Cipriano Algor. Esses dois artefatos, somados à destruição e artificialização do espaço natural, que embora sendo frutos de um aparente avanço

material se apresentam mais fortemente como imagens de sofrimento e declínio, seguramente representam outros dos escombros empilhados na montanha de ruínas do progresso visualizada pelo anjo da história de Benjamin /Klee.

A FÁUSTICA ERA MODERNA

A análise de algumas das imagens encontradas nos quadros descritivos de *A Caverna* nos revela um aberto processo de transformação do espaço físico e de mudança contínua nos mecanismos de produção econômica, movimentos diretamente relacionados às condições de existência de todos aqueles indivíduos expostos a tal lógica. Nessa assustadora presença, vemos materializada uma forma perversa daquilo que o filósofo Gianni Vattimo chama de “condição do *novum*”, marca inerente da modernidade e seu culto ao novo.

Essa mesma necessidade de mudança constante é percebida na trajetória do personagem Fausto retratado por Goethe no drama que Marshall Berman sabiamente definiu como sendo a tragédia do desenvolvimento. De acordo com o autor de *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*: O problema de Fausto não são apenas seus: eles dramatizam tensões mais amplas que agitaram todas as sociedades europeias nos anos que antecederam a revolução industrial e a revolução francesa(BERMAN, 1992, p. 44).

Ao mesmo tempo, o personagem encontra-se inserido em uma sociedade fechada e estagnada, típica do mundo feudo-medieval, que se apresenta como polo oposto à característica dinâmica constituinte da mente do personagem. É justamente essa incompatibilidade que o empurra à busca por poder e dominação do espaço natural que o circunda, empreendendo, assim, uma onda de mudanças profundas na constituição de seu mundo. Em relação a esse impulso, Berman salienta que:

Tais aspirações são universalmente modernas. Universalmente moderna também é a pressão fáustica para utilizarmos todas as partes que nos formam e a todos os demais a fim de nos impelir para ir o mais longe que pudermos ir. E aqui desponta outra questão universalmente moderna: afinal, para onde será que estamos indo (BERMAN, 1992, p.51)?

Mesmo que Fausto sinta ser essencial continuar movendo-se, as consequências da modernidade vistas pela leitura de *A Caverna* parecem nos indicar o contrário. Considerando a dialética das imagens em ruínas traçadas por Saramago, vemos que as causas determinantes da presença destas localizam-se ao longo de uma extensa linha temporal de nossa história, visualização fortalecida se dermos a essas imagens uma conotação alegórica que não se prenda a um

determinado momento. Se tal interpretação não nos mostra a possibilidade de um fim próximo da tempestade do progresso, lembrando novamente a figura do anjo citada por Walter Benjamin, ao menos faz com que partilhemos da indagação de Berman com a pergunta: para onde estamos indo?

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos, cronobiografia.** Lanzarote: Editorial Caminho, 2008.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no ar.** A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro: Zahar, 200.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A Origem do Drama Trágico Alemão.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- HOBBSBAWM, Eric J. **A Era do Capital.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- KOTHE, Flávio. **Para Ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.
- SARAMAGO, José. **A Caverna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESCRITA DE SI E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE PERSONAGEM IDOSO

SANDRO MARTINS COSTA MENDES
PUCRS

O presente trabalho é parte dos estudos para a realização de roteiro cinematográfico de longa metragem, que será minha tese de doutorado em Escrita Criativa na PUCRS. Apresento então, alguns dos textos teóricos que estão norteando a criação de um dos personagens principais de minha história, um idoso que realiza vídeos, e posta na internet, com a intenção de comunicação com seu neto, ao qual não conhece.

Para embasar as ações do citado personagem, chamado Antônio, me preocupei com questões de escrita de si, já que os vídeos se pretendem dar a conhecer ao neto, Leonardo. Antônio não tem contato com sua filha desde a adolescência dela, quando se separou de sua mulher, ainda que tenha tentado, em outras ocasiões, reaver a relação paternal, não obteve sucesso devido ao ressentimento da filha, Andréia. Em outro texto, trabalhei com a estética do ressentimento na construção da personagem filha, pois a permanência da mágoa é o que sustenta a separação entre os dois e conseqüentemente, é obstáculo para a aproximação de Antônio ao neto que descobre ter. Após descobrir a existência do neto, e com a lembrança de negativa da filha, Antônio tenta comunicação através da internet, meio que é próprio da geração do neto, mas não da dele. Por tanto, a construção desse personagem também passa por conhecimento e adequação a esse novo meio de comunicação para o avô.

Outra questão importante está relacionada com o conteúdo desses vídeos. Inicialmente o avô se propõe a gravar momentos e lugares que acredita ser aqueles em que ele e o neto estariam compartilhando caso pudessem estar juntos. Porém aos poucos, os vídeos trarão algumas memórias, até o momento em que o avô irá gravar vídeos onde apenas contará sobre o que lembra (e fará um enlace com o presente).

Desta forma, a memória, e nesse caso, a memória de idoso, é outro ponto teórico que encontrei ser necessário para o embasamento da construção do personagem. Através da leitura teórica, elementos da história também serão criados, além da própria caracterização do personagem. Como diz Renata Pallottini “caracterizar é isso, dar características a um personagem, ou *caráter*” (1989, p. 63) assim, é preciso “montar o personagem”, e isso se dá

através de elementos do espetáculo, pedidos ou não no próprio texto, através desse texto, em todas as indicações extradiálogo possíveis, depois no próprio diálogo, através de informações de toda a espécie, de falas *de e sobre* qualquer personagem, se pode ir *montando* esse personagem. Nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao mostrar o que ele realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos (PALLOTTINI, 1989, p. 73)

Pensando nisso, sigo caminho aqui nesse trabalho, que apresenta as questões de escrita de si e de memória, pensando no canal de transmissão utilizado pelos personagens, a internet, mas também buscando informações da caracterização das personagens no cinema, foco de meu trabalho.

Utilizo Michel Foucault para tratar da escrita de si, para a memória uso Jeanne Marie Gagnebin e também Ecléa Bosi, que pensa a memória do idoso. Além disso, Lipovetsky e Serroy me ajudam a legitimar as personagens idosas no cinema.

O personagem que estou caracterizando é já um idoso. Um homem que construiu sua vida afastado de parte do passado, pois em determinado momento da vida, casado e com filha, se envolve em outro relacionamento, vindo a abandonar mulher e filha. O novo relacionamento não dá certo e tenta nova aproximação da ex-mulher e filha, mas é rechaçado. Vivendo em cidades diferentes, termina por não tomar mais conhecimento da vida e trajetória da filha.

Agora já com idade avançada, o personagem vive apenas com uma terceira esposa, sem outras relações de parentesco. Ao descobrir a existência de um neto de 14 anos, Antônio vê a possibilidade de preencher de outra forma o momento final de sua vida. Os sentimentos que estão em jogo nesse momento, dizem respeito à visão natural e tradicional do idoso (fim da vida, como dito), mas também estão relacionados com nova maneira que o idoso é encarado em nossa sociedade, ou seja, de uma fase da vida onde não mais é uma espera pela morte, mas sim fase ativa, com novas experiências, novas relações interpessoais.

Ao tratar das fases da vida retratadas no cinema, Serroy & Lipovetsky (2010) em *Ecrã Global* afirmam que as obras cinematográficas não se valem apenas de adultos para perfilar personagens. Conforme os autores, no período hipermoderno, o cinema abrange todos os ciclos, todas as etapas da existência e todas as gerações têm direito de cidadania: “são auscultadas e colocadas em cena [...] já não é o homem e a mulher ‘medianos’ que interessam, mas o ser singular, cuja primeira singularidade é a da sua idade, em todas as idades” (2010, p. 102).

A partir disso, os autores apontam que

a duração da vida é cada vez maior e as normas em vigor no mundo da tradição já não fazem sentido. Emancipado dos antigos controles comunitários e da influência dos modelos tradicionalistas ou religiosos, o indivíduo tornou-se o ser principal e cada

idade de sua vida, de repente, merece ser considerada por si mesmo como absoluta [...] a criança já não espera, como antigamente, para ser adulto, e o velho quer viver a sua idade, seja a terceira ou a quarta. O novo imperativo é *ser eu-próprio de uma idade a outra* (2010, p.103) [grifo dos autores].

Tratando desses novos personagens, os autores se perguntam o porquê de aparecerem como novos objetos na tela e afirmam em relação à criança:

Não há qualquer dúvida na resposta: não é senão o processo de individualização da representação da criança, a nova atenção dada à sua individualização concreta. Ao contrário das épocas anteriores, em que o percurso da criança parecia dominado por um processo natural ou anônimo mais do que por uma dinâmica na primeira pessoa, entendemos a marcha da existência como uma história estritamente pessoal, uma história em que o caráter individual está presente desde os primeiros anos de vida (SERROY & LIPOVETSKY, 2010, p. 104).

E quanto aos velhos, os autores continuam afirmando que eles também não escapam da individualização, ressaltando que

Nas sociedades antigas, o ideal associado a este momento da vida era preparação para a morte. Já não é mais assim. Doravante o velho é um indivíduo que se recusa a suportar passivamente o peso da idade. Se ele já não é objetivamente jovem, pelo menos assume como seus os valores juvenis da atividade, do dinamismo, da forma física. Antes a velhice era o momento, pelo menos idealmente, da aceitação das coisas e do destino. Hoje, a terceira idade recusa que o futuro lhe seja obstruído, que as coisas estejam decididas. Mesmo em idade avançada, o indivíduo quer continuar a poder construir, a inventar ou mesma a refazer sua vida (SERROY & LIPOVETSKY, 2010, p. 107).

Em concordância com a ideia apresentada por Serroy e Lipovetsky, Antônio vê na descoberta do neto, possibilidade de refazer sua vida, trazendo para ela a figura de um descendente, alguém que possa repassar suas memórias, suas ideias, seu conhecimento.

É também luta contra a solidão. Com a terceira esposa, Antônio não teve filhos, e sem outros parentescos de ascendência ou mesmo colaterais, o personagem vê aí a possibilidade de relação mais forte, sanguínea.

Antônio fica sabendo da existência do neto Leonardo, mas ainda não sabe em que cidade ele vive. Com isso, pensa na possibilidade de utilizar a internet para a comunicação, e passa a criar vídeos para se comunicar com ele.

Coracini (2005) trata da escrita de si na internet, e pensa autores de blogs, dizendo que

Falar de si a um leitor desconhecido – tão ou mais virtual do que o leitor virtual do texto-papel –, constitui um desabafo sem consequências éticas palpáveis e mensuráveis. Como toda escrita, esta também é remédio e veneno, verdade e mentira, história e ficção, que, lida ao acaso por um leitor “casual”, deixa marcas de si na virtualidade do não lugar (Augé, 1992), no espaço vazio das subjetividades que (re)colhem ao acaso e por acaso fragmentos de si no outro e no outro de si. (p. 44)

Essa ferramenta de comunicação é possibilidade, como direi mais adiante, de Antônio se manifestar e não correr risco de ser rechaçado, ou impedido pela filha, ou mesmo pelo neto. Ainda que o leitor pretendido por Antônio seja o neto Leonardo, há a possibilidade de outras pessoas assistirem, e também comentarem os vídeos. Antônio sabe que tendo muitos leitores, mais há a possibilidade de seus vídeos e textos chegarem ao neto.

Os vídeos então são como cartas ao neto. Começam com o caráter de passar por lugares onde Antônio gostaria de ter a presença do neto, também são instrumento de mostrar um pouco sobre Antônio e com o tempo passam a trazer memória de vida.

Michel Foucault diz que “a escrita de si atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro...” (p. 130). Desta forma, os vídeos são forma de espantar a solidão. Ao falar de si, ainda que não encontrasse o interlocutor desejado, Antônio vive o momento de uma conversa.

Outra questão importante reside no fato de que, ainda que pense no interlocutor, no momento da realização dos vídeos, o neto não está presente. Essa ausência pode ser um alívio em certas circunstâncias, pois isenta Antônio de receber, por exemplo, a mesma rejeição que recebeu a tentar reaproximar-se de sua filha. Assim, Antônio pode dizer o que gostaria de dizer. Inclusive explicar suas atitudes, confessar-se. De certa forma, essa possibilidade está relacionada com o pensamento de Foucault quando este diz “O constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao diretor” (p. 131).

Mais adiante em sua reflexão sobre a escrita de si, Foucault vai tratar especificamente da carta. Nesse ponto encontro ainda mais relação com os textos audiovisuais criados por Antônio, já que estes são mensagens ao neto. Também fazem parte da criação do personagem Antônio, alguns textos escritos que, ainda que não apareçam na realização audiovisual, poderão fazer parte de elementos de divulgação do provável filme (a que o roteiro cinematográfico se direciona) e seriam a parte escrita do blog criado por Antônio para agrupar seus vídeos. Nesses textos há algumas explicações sobre os vídeos, inclusive com intenção que Antônio tinha a gravar determinada cena. Alguns textos poderão ser ideias a possíveis outros vídeos (ainda não gravados por Antônio), ou que deram origem aos vídeos já gravados. Nesse sentido, funcionam

como cadernos de notas que, como afirma Foucault “em si mesmos constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida a missiva (texto destinado aos outros) dá também lugar a exercício pessoal” (p. 145).

Se pensamos em vídeos criados por um avô endereçados a seu neto, não será improvável pensar que em algum deles haverá certo tipo de “conselho”, ou “recomendação”. Inclusive, um vídeo em que apareça certo conselho, será o desencadeador da revelação da presença (ou ausência) da filha. Explico melhor: nos vídeos criados pelo avô há apenas a intenção de comunicação com o neto. Mais adiante na história, Leonardo também vai responder, em vídeo e pela internet, ao avô. Porém, em nenhum momento a filha de Antônio estará presente na fala ou intenções dos vídeos. Isso irá mudar no momento em que Antônio, ao dar recomendações ao seu neto, vai perceber que quem deveria fazer isso era Andréia. Foucault aponta sobre isso ao dizer que na carta - enviada para auxiliar o seu correspondente constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar: “tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempo de paz” (p. 147), assim, esses conselhos seriam preparação para eventualidade semelhante. Nesse momento, Antônio vai perceber que está pregando o diálogo entre mãe e filho, mas está esquecendo o diálogo entre ele (pai) e sua filha.

Seguindo nessa ideia, Foucault diz que à medida que progride, aquele que é orientado vai-se tornando cada vez mais capaz de, por seu turno, dar conselhos, consolar aquele que tomou a iniciativa de auxiliar, e isso irá acontecer nos momentos finais da história, onde o neto vai perceber a necessidade de uma comunicação completa, entre os três personagens (ele, sua mãe e seu avô).

Ainda que separados no espaço, e de certa forma, no tempo, esses personagens estão comunicando-se. Foucault afirma que

escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (1992, p.150).

Em determinado momento, a comunicação via internet será preferida a comunicação face-a-face, e isso será quando o neto encontrar fisicamente o avô.

Com tudo isso, Antônio se apresenta como um personagem que busca a ação. Ainda que os vídeos possam ter, em alguns deles, conteúdo memorialístico, a intenção não é apenas guardar (ou resguardar) essa memória, visto que há a publicação na internet. Essa publicação tem a função não de servir como “banco de dados”, ao contrário, os vídeos estão ali para

servirem de carta, estão pedindo uma resposta do neto. Quando o avô conta fatos do passado, ainda assim, em algum momento ele provoca a reação do neto, ele pede a presença do neto naqueles lugares de memória.

E é por isso que trago a noção de espaços de memória, apresentada por Ecléa Bosi. A autora pensa a *Memória e sociedade*, ressaltando a lembranças de velhos. Bosi diz que dos jovens se espera produção, dos velhos não, dos velhos se espera lembranças. Faz referência também a certa função social da memória, quando diz que

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória.

Enquanto os pais se entregam às atividades da idade madura, a criança recebe inúmeras noções dos avós, dos empregados. Estes não têm, em geral, preocupação do que é 'próprio' para crianças, mas conversam com elas de igual para igual, refletindo sobre acontecimentos políticos, históricos, tal como chegam a eles através das deformações do imaginário popular. (BOSI, 1994, p. 74)

Tratando mais precisamente dos espaços de memória, Bosi fala da casa, das pedras da cidade, dos objetos e sua distribuição no espaço (como por exemplo a mesa da sala de jantar e a posição que cada membro da família ocupava). Em um dos vídeos de Antônio, ele vai percorrer os trilhos do trem que ainda existem sobre a Ponte Internacional Mauá, que liga a cidade de Jaguarão, no Rio Grande do Sul, onde Antônio nasceu, viveu sua infância e onde voltou a viver depois de aposentado, com a cidade de Río Branco, no Uruguai. Em determinado momento Antônio recorda do som do trem. Bosi diz que a memória não se restringe ao visual, que nossas lembranças estão povoadas de sons (p. 445).

A realização dos vídeos é uma tentativa de comunicação com o neto. A vontade de Antônio é que o neto veja o quanto antes e o responda, e mais do que isso, que queira ou possa realmente encontrá-lo. Porém, mesmo com intenção de encontrar-se com o Leonardo, Antônio sabe da possibilidade de isso não acontecer. Nesta hipótese, os vídeos serviam então, para guardar a sua imagem, sua memória e serviriam como documento de sua intenção em conhecer Leonardo. Desta forma, mesmo que apenas após sua morte o neto encontre os vídeos, estes serão documentos memorialísticos e uma carta de vontades de Antônio. Nesse sentido, Antônio parece estar de acordo com o que diz Jeanne Marie Gagnebin “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (2009, p. 47). Neste caso, o horror é o de ser esquecido, ou mesmo rechaçado.

Quando a filha de Antônio descobre os vídeos vai tentar mostrar ao filho que aquele

avô que parece ser tão interessante, foi uma pessoa que fez mal a ela, a abandonou. Gagnebin diz que a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. Sendo assim, tanto o neto de Antônio, como sua filha, irão perguntar-se sobre quem é Antônio, aquele que abandonou a família no passado, ou este que quer aproximar-se da família, no presente?

Gagnebin traz o conceito de *rastros*, que Bosi apresenta de forma prática em seu estudo. Bosi fala dos objetos dizendo que quanto mais “votados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (BOSI, 2010, p. 441). Para Gagnebin, a noção de rastro mantém juntas a presença da ausência e a ausência da presença. A autora se pergunta por que a reflexão sobre a memória se utiliza tanto do conceito de rastro, respondendo que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

O rastro está presente no roteiro que venho escrevendo, principalmente quando em determinado momento da história o neto vai até a cidade de Jaguarão, em busca de conhecer o vó, e passa por alguns lugares retratados nos vídeos. Um deles é o já citado trilho do trem na ponte. Quando o neto e dois amigos estão atravessando a ponte, eles usam a memória do avô (que disse em seu vídeo que na infância colocava o ouvido nos trilhos para ouvir a chegada do trem) misturado com suas próprias memórias de um filme norte-americano que traz um grupo de amigos atravessando os trilhos do trem sobre uma ponte. O neto e os amigos “fingem” estar ouvindo o barulho do trem (som presente na memória de Antônio) e fogem pelos trilhos, como fizeram os protagonistas do filme que eles assistiram.

Concluo então, ressaltando que esta pesquisa está em andamento, demandando, como próximos passos, mais leituras e reflexões sobre a escrita de si, pacto autobiográfico, uso de internet entre outros aspectos. Porém, já é possível caracterizar o personagem Antônio com base na busca que ele se dispõe a fazer. Sua finalidade principal é a de encontrar o neto, sendo os vídeos uma oportunidade de mostrar-se, de revelar-se desejoso do encontro, da futura vivência. Porém, ainda que não alcance o objetivo de conhecer o neto, os vídeos que produz podem ser uma herança imaterial, documento de suas memórias, seja para o neto, ou para qualquer outro leitor.

Escrita de si e memória constroem esse personagem, que embora idoso, não esteja apenas esperando a vida chegar ao fim. Como apontado, a ação de lembrar e de falar de si não é um ponto final, ao contrário, é a ferramenta que visa permitir um novo início. O início de uma nova fase de vida, com a presença do neto.



REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CORACINI, Maria José R. F. A escrita de si na internet: histórias ao acaso e o acaso das histórias. IN SCHONS, Carine Regina e RÖSING, Tânia M. K. (Orgs). **Questões de Escrita.** Passo Fundo: UPF Editora, 2005

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34 Ltda., 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O ecrã global.** Lisboa: Arte & comunicação, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia:** A construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.



A FORMAÇÃO DA LITERATURA EM PELOTAS

SIMONE XAVIER MOREIRA
UFSM

“A literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”.

Flores da escrivantina, Leyla Perrone-Moisés

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No fim da década de 1920, Alberto Coelho da Cunha¹ (1853-1939), já publicava no jornal *Opinião Pública* uma série de artigos nos quais buscava descrever a forma como a vida cultural, política e econômica da pequena freguesia de São Francisco de Paula vinha se desenvolvendo. Como explica Eduardo Arriada:

Apesar do trabalho só ter sido publicado em 1928, a maior parte do mesmo foi escrita em 1908, conforme observação do próprio autor: “A nossa terra que já há 73 anos subiu à suprema categoria de cidade (...)”. Esse trabalho passou a ser fonte obrigatória de referencia sobre Pelotas, sendo inclusive glosado trechos imensos por outros autores (ARRIADA, 1994, p.10).

Notadamente, estes artigos, assim como os publicados por João Simões Lopes Neto na *Revista do 1º Centenário de Pelotas* (1911-1912), vieram a ser as principais fontes de pesquisa do professor Fernando Luís Osório Filho quando este assumiu a tarefa de reunir a história da cidade em livro. O resultado é uma das obras mais recorridas ainda hoje pelos pesquisadores de qualquer aspecto da história do município, *A cidade de Pelotas* (1922), um panorama geral da história desta cidade até a época de edição, com reedições em 1962 e em 1997.

Estes primeiros esforços, assim como os que os sucederam, cumprem uma função essencial ao resgatarem personagens e obras que, embora tenham um papel importante no processo de formação cultural e literário de Pelotas, foram sendo relegadas ao esquecimento.

¹ Segundo Pedro Villas-Bôas (1974, p.155), Alberto Coelho da Cunha – conhecido também como Vítor Valpirio, seu principal pseudônimo – foi um cronista e contista pelotense, membro do Partenon Literário e diretor do Arquivo da Prefeitura Municipal.

Ao consultá-los, foi possível perceber que praticamente todos estabelecem como ponto de partida a segunda metade do século XIX, quando se iniciaram as atividades de imprensa nesta cidade, de modo que se compreende uma significativa lacuna na história da literatura e da cultura pelotenses. É à supressão de tal lacuna que este trabalho visa contribuir, através da reunião de informações dispersas ao longo das primeiras décadas, a partir do que foi registrado em inventários de antigos moradores da cidade, nas notícias enviadas aos jornais da época, nas primeiras publicações e no início da imprensa local.

NO PRINCÍPIO...

Embora envolta em diversas contradições, sobre a História de Pelotas pode-se inferir, a partir dos documentos existentes, que a chegada de habitantes da então Vila do Rio Grande – causada pela ocupação castelhana em 1763 – e da Colônia do Sacramento, a política de assentamento de casais aplicada pelo então governador, assim como o crescimento das charqueadas e da atividade agropastoril, teriam sido os principais fatores que deram origem à povoação da freguesia de São Francisco de Paula (MONQUELAT; MARCOLLA, 2012).

Já nas primeiras décadas do século XIX, a localidade começa a se organizar em várias instâncias. Quanto ao comércio, em 1832 já se encontrava a divulgação de produtos e lojas pelotenses no jornal rio-grandino *O Noticiador*. Quanto à educação, o professor Antônio Luís Soares publica em 1848 um material didático destinado ao “uso dos estudantes do Collegio de S. Barbara da cidade de Pelotas” (SOARES, 1848, folha de rosto). Quanto à justiça, começa a modelar-se enquanto região administrativa, que ganha o *status* de freguesia em 1812, quando deveria ter pouco mais de dois mil habitantes, tomando-se por parâmetro que “o primeiro censo de 1814 acusou 2.419 habitantes” (ARRIADA, 1994, p.107).

Devido ao regime de padroado, no qual não havia separação institucional entre Igreja e Estado, o que só ocorre com a Proclamação da República, os esforços do padre Pedro Pereira Fernandes de Mesquita (1729-1813), então pároco da Igreja de São Pedro do Rio Grande – assim como de seu sobrinho, o padre Felício –, foram determinantes para a fundação da freguesia e para a criação da paróquia de São Francisco de Paula ainda no mesmo ano.

Pedro de Mesquita, conhecido como o “padre doutor”, teve outro papel a ser destacado: o de incentivador da educação dos três sobrinhos – Felício Joaquim Costa Pereira, Hipólito José da Costa Pereira e José Saturnino da Costa Pereira –, filhos do casal Félix da Costa Furtado de Mendonça e Ana Josefa Pereira, sua irmã.

Felício Joaquim (1777-1818), como já referido, empenhou-se pela fundação em 1812 da

paróquia São Francisco de Paula, da qual foi o primeiro pároco. Hipólito José (1774-1823) e José Saturnino (1771-1852) fizeram parte de um pequeno grupo de jovens desta região que na época frequentou a Universidade de Coimbra (MORAIS, 1940, p.197). Hipólito, posteriormente, em Londres, tornou-se editor do primeiro jornal brasileiro, o *Correio Brasiliense*, recebendo por este feito o título de patrono da imprensa brasileira.

Além de ter demonstrado reconhecer valor na aquisição do conhecimento e na formação acadêmica ao financiar a educação dos sobrinhos, o “padre doutor” também mantinha algumas obras, que foram listadas em seu inventário, em 1815. Além de “*um jogo de breviários velhos*, foi encontrado entre os livros do padre *um calepino*”², um grande dicionário da língua latina. Jorge de Souza Araújo (1999) comenta a correspondência que constatou entre os livros permitidos pela Real Mesa Censória e os que foram mais lidos no século XVIII no Brasil. Dentre tais, destaca a popularidade do “célebre dicionário de Ambrosio Calepino (1435-1511)” (ARAÚJO, 1999, p.107).

Segundo Telmo Verdelho (2000), o padre Bento Pereira (1605-1681) comenta a importância do Calepino para a elaboração de *Prosódia*, assim como de outras de suas obras. Não obstante, no inventário do “padre doutor” consta também “*uma prosada de Bento Pereira não identificada*”, que provavelmente se trate da própria *Prosódia*, a obra mais representativa da dicionarística dos jesuítas, tendo recebido uma primeira publicação em 1634 e sucessivas reedições até 1750. Além dessas obras e de outros dois títulos desconhecidos atualmente, “*um tomo de Justino Febrônio*”³ compunha a biblioteca do padre.

Logo, pode-se perceber uma preocupação com o domínio e com o estudo da língua, já que o *Calepino* deu, em parte, origem à lexicografia autorizada, em que se textualiza a informação lexicográfica recorrendo às explicações e às citações de autores reconhecidos; além de ser uma das bases para a produção das obras de Bento Pereira, sacerdote católico, que – assim como Justino Febrônio – teve alguns de seus escritos indexados como proibidos pela Igreja. A presença dessas obras na biblioteca de Mesquita e da relação entre seus autores, visto que ambos estimularam, cada um a seu tempo e de sua forma, o processo de secularização, indicam seu interesse pelo pensamento que se apresentava em oposição ao da Igreja na época.

Como reflete Araújo (1999, p.38), mesmo diante dos mecanismos de controle por parte do Estado, “registram-se algumas subversões ideológicas. Muitos desses livros defesos entraram no Brasil e forneceram elementos de reflexão e desenvolvimento da inteligência nativa”. O autor demonstra a presença de diversos títulos que constavam na lista de obras indexadas pela

2 Todas as referências a obras indicadas nos inventários terão suas grafias mantidas tal qual encontram-se nas fontes e aqui destacadas em itálico.

3 Justino Febrônio era o pseudônimo de Johan Nikolaus von Hontheim (1701-1790), bispo de Tréveris e um dos principais fomentadores do galicanismo na Alemanha e demais países europeus.

Igreja e/ou pelo governo, como o “*Paralelo dos costumes deste seculo*”, correspondente a um dos dez volumes da tradução castelhana, de 1827, do *Ensaio sobre os costumes e o espírito das Nações* (1756), do iluminista Voltaire (1694-1778), pertencente à biblioteca do inventariado Inácio José Bernardes, falecido igualmente em Pelotas.

Na expectativa de revelar o perfil do leitor colonial brasileiro, Araújo recolheu informações de inventários e testamentos de diversas províncias do Brasil. Da região, à época freguesia de São Francisco de Paula, Araújo encontrou dez inventariados.

Embora que de cinco desses, só constem indicações vagas como “*12 livros velhos de varios autores*” ou “*17 livros de varios autores truncados*” (ARAÚJO, 1999, p.293), a partir do inventário de Manoel Vieira (1825), foram registrados alguns títulos ou ao menos áreas de interesse dos inventariados Tereza Angélica de Sá (1828), Inácio José Bernardes (1838), David Pamplona Corte Real (1846) e Tomás Francisco Flores (1847). Além destes, pode ser incluído a esta lista o nome de Félix da Costa Furtado de Mendonça, cunhado do “padre doutor”, que, segundo Araújo, teve seu inventário registrado em Rio Grande, porém pode ser apontado na região que à época correspondia a Pelotas durante suas últimas três décadas de vida.

Um dos títulos citados nesses inventários é o *Câmara ótica, onde as vistas às avessas mostram o mundo às direitas*, publicado em 1824 pelo português José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832). Nesta obra, é notável a preocupação do autor em manter a ordem social vigente por meio de críticas morais em tom satírico. Outra obra de cunho literário indicada, embora sem referência a um título, é “*um exemplar de Cavalaria*”, gênero que apresenta algumas características semelhantes às da obra de Costa.

No que tange às biografias citadas em inventários de moradores de Pelotas, destaca-se inicialmente a “*Vida de Camoens*”, obra que teve duas edições publicadas pelo padre Tomás José de Aquino, em 1779 e em 1780, na oficina Luisiana em Lisboa. Nessa obra, além das informações biográficas, o autor pretendeu incluir a produção de Camões em sua totalidade, demonstrando a importância que tal poeta português tinha entre os literatos brasileiros e que sua repercussão chegava inclusive no extremo sul brasileiro.

Em posse de David Pamplona Corte Real, encontrava-se um exemplar da “*Historia de Carlos XII*”, de Voltaire, traduzido para o português por Manuel Monteiro em 1739. Nele, o iluminista francês, opositor do absolutismo e defensor da reforma social, apresenta uma crítica à guerra, ao mesmo tempo em que apresenta um líder corajoso e enérgico, de posse de todas as virtudes necessárias para, diante dos padrões da época, ser reconhecido como um herói. As obras de Voltaire tiveram forte influência sobre importantes pensadores tanto da Revolução Francesa quanto da Americana. Interessante observar que essa biografia em especial já se encontrava na biblioteca de um morador local durante os dez anos da Revolução Farroupilha, podendo-se inferir disso que os livros influenciaram parte do ideal que tomou conta do estado durante esse

conflito.

Entre os títulos de História encontram-se uma “*História de Portugal*”, uma “*Historia do imperio da Rucia*” em dois volumes, uma “*Historia georgiana, a Monarchia de Napoleão e a Descrição da cidade do Porto*”. A presença deste tipo de obra indica o interesse dos leitores do período pela história e pela cultura de outros povos, revelando que existiam moradores de Pelotas e região, mesmo nesse período de guerras e revoluções, atentos ao que se passava no centro do país ou mesmo da Europa.

Outra interessante obra listada por Araújo foi o “*Tratado da educação*”, obra de Almeida Garret (1799-1854) publicada em 1829, na qual, em clara alusão a *Emílio ou Da educação* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, Garret apresenta de forma irônica como deveria comportar-se a jovem rainha D. Maria II que, exercendo uma posição reservada aos homens, estaria contrariando as leis de Deus e da natureza, quais sejam, de que se ativesse às funções de procriar e criar os filhos. A presença desta obra na biblioteca de David Pamplona Corte Real possibilita-nos deduzir que o mesmo esteve atento às discussões das políticas educacionais realizadas no Brasil de então.

No inventário de Corte Real há também um exemplar de “*Elementos de Chimica*”, publicado em Lisboa no ano de 1788 pelo cientista brasileiro Vicente Coelho de Seabra Silva Telles (1764-1804), que apresenta uma ruptura com o modelo do alemão Georg Ernst Stahl (1659-1734) e sua adesão às ideias do francês Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794), considerado o pai da Química moderna.

Ao observar estes títulos, percebe-se um perfil de leitor consonante com as tendências da época, ou seja, “tem alguma coisa de sentido prático, aliada à curiosidade histórica, à Política, à Geografia e às Ciências naturais” (ARAÚJO, 1999, p.294). Pode-se constatar que ao menos até a primeira metade do século XIX prevalecia o interesse por obras instrutivas e pelo conhecimento da História, seja de outros povos e nações, seja de grandes personalidades.

Dos textos relacionados, poucos poderiam ser classificados como literários, o que indica um perfil de leitor voltado às transformações políticas que assolavam o país, tais como os impactos da Revolução Francesa (1789-1799) e as influências do Iluminismo na economia, nas artes, na educação, na política e na concepção de cidadão. Nesse período marcado pelo gradativo enfraquecimento da Igreja e pelas mudanças decorrentes da chegada da família real no Brasil, em 1808, questões como a divisão em três poderes e o liberalismo econômico e político pareciam estar em voga entre os pelotenses.

A presença destas obras aponta para a existência de uma cultura letrada já neste período, fator também referenciado por diversos viajantes que ainda no século XIX passaram pela região e registraram detalhes e impressões sobre a Pelotas da época, como John Luccock, em 1809, o então bispo do Rio de Janeiro José Caetano da Silva Coutinho, em 1815 (MAGALHÃES,

2000) e o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1820), que comentou as perspectivas de crescimento da freguesia, a expansão de seu comércio e a beleza da região que atraíam novos habitantes (SAINT-HILAIRE, 2002). Esta previsão é corroborada pelos registros do viajante alemão Karl Seidler, que passou pela região no ano de 1827. Segundo este,

[e]sta localidade distingue-se vantajosamente das outras cidades pelos bonitos arredores, bem como pela riqueza de seus habitantes [...]. Tanto aqui como no Rio Grande há muitos europeus, que possuem importantes estabelecimentos e que certamente pela influência do seu dinheiro e da sua cultura têm contribuído consideravelmente para que os habitantes tenham mais civilização e mais gosto pela vida social e mais trato amigável, do que nas outras regiões (SEIDLER, 1976, p.94).

Pode-se perceber, nas memórias de Seidler, alguns primeiros registros que apontam para a vida cultural da localidade. Ao referir-se às mulheres pelotenses, o alemão comentou que, em geral, todas tocavam algum instrumento, principalmente o piano que “se encontra em todas as boas casas”, além de que “muitas falam um pouco de francês, como também na maioria dançam muito bem” (SEIDLER, 1976, p.94).

Auguste de Saint-Hilaire (1779-1859), durante o período que esteve em São Francisco de Paula, em 1820, hospedou-se na residência de Antônio José Gonçalves Chaves (1779?-1836), português que chegou ao Rio Grande em 1805 e que, em 1810, havia fundado à margem do Arroio Pelotas a charqueada São João. Sobre Chaves, Saint-Hilaire registrou, em seu diário, que era “um homem culto, que sabe latim, francês, com leitura de História Natural e conversa muito bem” (SAINT-HILAIRE, 2002, p.111). Destaca também que Chaves, que “iniciou como simples caixeiro, possui, hoje, uma fortuna de seiscentos mil francos” (SAINT-HILAIRE, 2002, p.113-114). Logo, é possível inferir que é a riqueza acumulada por Chaves que lhe permite dedicar-se a atividades culturais, diferenciando-o da maioria dos habitantes da cidade. Como afirma a pesquisadora pelotense Glenda Dimuro Peter (2007, *online*), os charqueadores tinham “vários momentos de ócio e lazer, visto que a safra das charqueadas era curta (de novembro a abril), e teve como resultado estilos de vida urbanos”.

Entre 1817 e 1823, Gonçalves Chaves redigiu e publicou cinco livretos, aos quais chamou *Memórias ecônomo-políticas sobre a administração pública do Brasil*, a primeira obra de um autor local, onde apresenta informações organizadas e apontamentos detalhados acerca da situação social e econômica do Brasil, seu desenvolvimento e suas limitações, revelando a atenção de um morador de São Francisco de Paula às questões que estavam pautadas em todo o território brasileiro.

Além dos dados organizados por Chaves, outras informações podem ser obtidas a partir da leitura de sua obra, já que ao longo de seu texto, o autor deixou uma série de referências que

indicam alguns rastros dos livros⁴ que leu ou com os quais teve contato. Chaves referencia a obra de Aristóteles (384-322 a.C.), à vida de Aristides de Atenas (535-468 a.C.), do rei Carlos II (1630-1685) da Inglaterra, entre outros, assim como faz menção a fatos e personagens históricos, ao contexto sócio-político de outros países, mostrando-se bem informado quanto à política mundial. Ao apresentar alternativas para a questão das terras incultas e refletir sobre os procedimentos de Portugal, Chaves novamente recorre, com propriedade, a exemplos de cidades (colônias) da Grécia formadas a partir de emigrações, as quais nunca sofreram do estado grego a repressão de seus direitos originários tal como se dava no Brasil (CHAVES, 2004, p.110-112).

Para tratar de temas que se faziam urgentes, abordou também a posição de importantes economistas, agrônomos, filósofos e políticos da época, dentre eles: Arthur Yong (1741-1820), Benjamin Franklin (1706-1790), Francisco de Melo Franco (1757-1823); referiu-se positivamente ao filósofo iluminista Charles de Montesquieu, demonstrando intimidade com o pensamento do mesmo. Para introduzir suas reflexões sobre a escravidão, Chaves também retomou alguns modelos históricos, fez referência à História da Polônia e aos conflitos que envolveram as diversas partilhas de seu território ao longo do século XVIII.

O autor apresenta uma citação direta da *História política*, do historiador e filósofo francês Guillaume Raynal (1713-1796), personagem influente no contexto da Assembleia Constituinte da Revolução Francesa, e uma do *Ensaio sobre os melhoramentos de Portugal e Brasil*, de Soares Franco, publicado em Portugal em 1820, demonstrando, logo, sua atualização intelectual. O mesmo ocorre na quinta memória, “Sobre a Província do Rio Grande de São Pedro em particular”, na qual o autor cita obras que tratam da realidade local, tais como os *Anais da Província de São Pedro* (tomo II, cap. 12 e 13) e o *Corografia Brasilica*, publicado em 1817, no Rio de Janeiro, pelo padre Francisco Aires de Casal (1754-1821), artigos escritos por Gomes Freire de Andrade à Corte entre abril de 1754 e maio de 1756, além de documentos que foram apenas mencionados.

Chaves destaca também a ausência de investimentos em instrução por parte do império nesta Província e conclui que estas questões repercutiram na falta de homens de letras na região já que, segundo ele, “não nos consta que haja mais de três homens formados, naturais desta província e quatro meninos em Coimbra” (CHAVES, 2004, p.258).

A partir destes dados, é possível dimensionar um pouco a cultura deste homem que viria a estabelecer-se como um dos principais nomes da elite intelectual e econômica pelotense da época e integrar os principais espaços de deliberação e encaminhamento da vida da região.

4 Sobre a biblioteca de Gonçalves Chaves, João Simões Lopes Neto (1911) afirma que “existe na Biblioteca Publica Pelotense e foi doada pelos netos de Chaves, por intermedio do dr. Bruno G. Chaves”. Cf. *Revista do 1º Centenário de Pelotas*, 15 out. 1911, p.8.

SÃO FRANCISCO DE PAULA PELAS PÁGINAS *D'O NOTICIADOR*(1832-1835)

O Noticiador foi um periódico publicado na vila do Rio Grande na Tipografia de Francisco Xavier Ferreira a partir de janeiro de 1832, constituindo-se como o primeiro periódico que circulou no interior da província gaúcha.

Não havendo, no referido período, imprensa em São Francisco de Paula, desde seus primeiros exemplares, *O Noticiador* cumpriu um papel importante ao registrar traços da vida cultural desta freguesia, que se tornaria vila meses depois. Um dos primeiros fatos observados a partir da leitura deste periódico foi a pouca oferta de livros. Três anúncios, em 1832, ofereciam exemplares de obras ligadas ao direito e à administração pública, nada que indicasse o comércio de literatura ou obras sobre cultura em geral.

Outro fator que se buscou observar foram as informações veiculadas a respeito da instrução. Em 5 de abril de 1832, os editores comentam dois editais da Secretaria da Presidência da Província; criticam o prazo muito curto determinado pelo Conselho Administrativo para a inscrição dos interessados nas vagas abertas para quatro escolas de primeiras letras para meninos e dez para meninas. Segundo o editor, não havia tempo hábil para que os moradores de São Francisco de Paula, contemplados com uma escola para cada gênero, reunissem a documentação necessária e investissem em tão demorada e cara viagem.

Pode-se ter uma amostra, portanto, das dificuldades enfrentadas pelos dependentes da educação pública, que era escassa e burocratizada. Essa situação é retratada também por Domingos José de Almeida (1797-1871), que no mesmo ano dirige uma correspondência a *O Noticiador* na qual menciona a existência de três colégios e duas aulas de primeiras letras que atendem a 246 meninos, e defende a necessidade de uma instituição que atenda à “mocidade indigente”, que atinge, estimativamente, número semelhante ao dos atendidos. Segundo Almeida, o valor enviado pela província mal dava para o aluguel, não sendo possível sustentar um professor, carreira que enfrentava grandes dificuldades diante de um número elevado de alunos e de uma remuneração com a qual nem “hum mestre economico” teria como se manter.

Na sequência, encontra-se o “Parecer da Comissão do Exame das Aulas de Primeiras Letras”, no qual informam a existência de três colégios que seguem o método de Lancaster, onde eram oferecidas aulas de primeiras letras, gramática, aritmética, francês, desenho, entre outras: o de João Ladislau de Figueiredo Lobo, com 31 alunos; o de Antônio José Domingues, com 66 alunos; e o de João Maria Berthet, com 16 alunos. Além destes, havia duas aulas de primeiras letras: a de Manuel Américo da Silva Braga, com 103 alunos e a de José Duarte Silva,

com 30, de forma que, no total, estavam sendo atendidos 49 meninas e 246 meninos, dos quais 21 eram ensinados gratuitamente. Ao final da exposição da condição em que se encontravam alunos e professores na vila, a Comissão solicitava que fosse construída na mesma uma casa para a aula de primeiras letras para meninos e para meninas, à custa do governo.

Assim, é possível perceber o quão excludente era o sistema educacional da época. Embora houvesse professores capacitados, a falta de investimento público na educação era tanta, que, de um total de 295 alunos, só 21 não pagavam.

Por outro lado, havia na vila uma série de professores oferecendo aulas particulares. Em um anúncio de 18 de março de 1833, José Joaquim Lodi oferece suas aulas de piano forte e canto, além da classe de Música vocal e instrumental no colégio de João Ladislau de Figueiredo Lobo. O engenheiro Ernesto de Kretschamar, em anúncio de 6 de maio de 1833, propõe-se a ensinar Belas Artes para a mocidade, afirmando que suas aulas seriam reguladas pelo último e melhor método estabelecido na Europa. Em 26 de fevereiro de 1835, ofereceram seus serviços Caetano Ricciolini, apresentando-se como mestre de dança, e Izabel Ricciolini, que se dispõe a ensinar meninas a ler e escrever, além de costurar e dançar.

A dança, assim como a música, a literatura e o teatro eram expressões artísticas muito presentes nas comemorações cívicas em São Francisco de Paula. Durante os anos registrados pel'*O Noticiador*, houve comemorações pelo nascimento do imperador D. Pedro II, em 2 de dezembro, pelo descobrimento do Brasil, em 3 de maio⁵, e pela abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril, considerada a segunda independência do Brasil, entre várias outras.

Nestas ocasiões, a programação iniciava na véspera, quando os moradores iluminavam suas casas e, em geral os mais jovens, percorriam as ruas tocando e cantando o Hino Nacional, entre "Vivas!" ao fato comemorado. Na data em si a programação iniciava ainda pela manhã na Igreja Matriz com a celebração do *Te-Deum*. Durante a tarde, ocorriam torneios ou apresentações em praça pública – era comum o espetáculo de cavalcadas. Pela noite, no teatro, cantava-se o Hino Nacional, era recitado um elogio, representado um drama, sendo os intervalos preenchidos com a recitação de obras poéticas, tais como odes, hinos e sonetos. Por fim, era comum encerrarem as comemorações com a apresentação de peças curtas e cômicas, oras tratadas por entremezes, ora por farsas jocosas.

O Noticiador do dia 4 de maio de 1832 (p.141-142) descreve as comemorações do dia 7 de abril realizadas no teatrinho de mesmo nome⁶. Sobre as comemorações da Independência

5 A *Carta* de Pero Vaz de Caminha foi guardada em Lisboa, na Torre de Tombo, onde permaneceu ignorada até 1817, quando foi publicada pela primeira vez em *Corografia Brasílica*, do padre Aires do Casal. Só a partir de então é que se soube que a expedição liderada por Pedro Álvares Cabral não havia chegado ao Brasil no dia 3 de maio, mas sim em 22 de abril.

6 Embora só tenha sido inaugurado em dezembro 1833, o Teatro Sete de Abril foi fundado em 1831 – funcionando em um galpão desativado na esquina das ruas Anchieta e Major Cícero –, mesmo ano em que começaram as

política em 7 de setembro de 1833, os jornais dos dias 16 e 19 de setembro, referem-se às apresentações de peças no dia 9, no Teatro Sete de Setembro⁷. Este teatro foi mencionado na edição do dia 16 como o “Theatrinho do Collegio de que he Director o Sñr. João Pedro Ladisláo de Figueredo Lobo” (p.690). As peças foram apresentadas pela Sociedade Patriótica dos Jovens Brasileiros, composta pelos próprios alunos.

Na edição do dia 7 de dezembro de 1833 d’*O Noticiador*, além de uma narração sucinta dos festejos realizados no Teatro Sete de Setembro em comemoração ao “dia natalicio do Augusto Imperador” (p.783), foi informada a inauguração, no mesmo dia 2 de dezembro, do “novo Teatro Sete de Abril”, ocasião na qual foi apresentado o primeiro espetáculo dramático.

Das farsas apresentadas em teatros pelotenses, com exceção da *Manoel Mendes*, disponibilizada pela Biblioteca Nacional Portuguesa, não foi possível conhecer o conteúdo específico dos demais, mas sabe-se, pelo contexto da época que, em geral, os entremezes e as farsas tinham o objetivo de divertir o público com peças curtas e ágeis de enredos banais, que muitas vezes satirizavam situações políticas e morais. Quanto aos dramas, pode-se inferir, da mesma forma, que acompanham o padrão das demais peças dramáticas apresentadas na época. Predominam textos franceses e portugueses com enredos românticos, heroicos e carregados de juízos de valor.

A apresentação dessas peças, ainda antes da difusão da leitura, cumpriu um papel fundamental para a formação e preparação de um público leitor nas décadas seguintes. Do mesmo modo, serviu como base para a produção dos primeiros prosadores e poetas pelotenses, já que, por esta época, a atividade de representar estava muito próxima a de ler e escrever. Pode-se chegar a esta inferência observando a participação do português Antônio José Domingues (1791-1860) – poeta e professor que viveu em Pelotas por mais de trinta anos –, na vida cultural da localidade, já que são dele a maioria dos textos poéticos enviados de Pelotas a’*O Noticiador* durante os anos de circulação deste periódico.

Diversos momentos dedicados à recitação de elogios, poesias e sonetos foram conduzidos e organizados pelos alunos de Domingues, como pode ser percebido pelo relato das festividades da vila publicado n’*O Noticiador* de 11 de dezembro de 1834. Acerca de sua trajetória como professor, também foi veiculado que Domingues ministrava aulas de Gramática Portuguesa, Latim, Francês e primeiras letras. Em 1832, contava com 66 alunos matriculados, sendo que destes, 2 eram ensinados gratuitamente.

Domingues teve grande influência sobre os poetas da época, visto que dos dezoito textos

obras para construção do prédio definitivo à margem da Praça Coronel Pedro Osório, o qual entrou em atividade em 1833 e foi concluído em 1834.

7 O Teatro Sete de Setembro foi fundado em 12 de abril de 1832 e teve encerradas suas atividades em 1835, com o início da Revolução Farroupilha.

poéticos localizados n' *O Noticiador* enviados de São Francisco de Paula, dez eram seus e outros cinco eram de seus alunos, L. S. Flores e Antônio José Caetano da Silva Filho.

Como poeta, Domingues esteve atento às principais questões políticas e sociais que interferiam diretamente na vida da população, transportando para sua arte reflexões emergentes. Porém, não era apenas através da literatura que revelava seu engajamento, já que ele foi membro eleito para o Conselho da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional da vila por diversos mandatos (O NOTICIADOR, 7 fev. 1832, p.38; 29 abr. 1833, p.551).

A edição de 4 de abril de 1833 d' *O Noticiador* (p.525-526) apresenta a transcrição de uma ode de Domingues que havia sido publicada no *Propagador da Indústria Rio Grandense*. Na referida ode, o eu-lírico apresenta-se entusiasmado com a chegada da indústria à Província e caracteriza-a como a esperança de desenvolvimento para um mundo conflituoso e sombrio. Ao comentar a ode, o editor afirma que “não se pode negar o merito ao Sr. Antonio José Domingues a sua linguagem é expressiva, o seu estilo energico, e o seu gosto sublime [...]” (O NOTICIADOR, 4 abr. 1833, p.526). A opinião explicitada pelo editor, assim como a disposição de publicar, ao menos uma dezena de textos poéticos de Domingues em seu periódico, revelam que este já era reconhecido e valorizado por seus contemporâneos como poeta e por sua contribuição à cultura da época.

A receptividade d' *O Noticiador* para publicação das peças recitadas em Pelotas, motivou “*Hum Rio-Grandense*”, pseudônimo de um desconhecido, a enviar ao redator quatro textos poéticos. Um naturalmente de autoria de Domingues, porém os outros três – um soneto e dois poemas – revelam pela primeira vez, dentre o acervo pesquisado, um segundo poeta em Pelotas: Antônio José Caetano da Silva Filho (Jaguarão, 1817 - Rio de Janeiro, 1865), um jovem aluno de Antônio José Domingues, integrado à causa político-social e membro da “Sociedade Patriótica dos Jovens Brasileiros”.

Outro poema de Antônio José Caetano da Silva Filho viria a ser publicado em outubro do mesmo ano, por razão do assassinato do padre Bernardo José Viegas, em Rio Grande. Silva Filho e seu colega L. S. Flores, alunos de gramática latina de Antônio José Domingues, haviam sido também alunos de Viegas e por esta razão homenagearam o recém-falecido mestre.. A publicação sistemática de poemas de autoria de Domingues, assim como os de alguns de seus alunos, serve como amostra de parcela da cultura letrada existente em Pelotas antes mesmo da primeira tipografia se estabelecer na cidade.

Lamentavelmente, nos anos de 1834 e 1835, pouquíssimas informações acerca das atividades culturais da localidade foram encaminhadas para publicação n' *O Noticiador*.

Os últimos poemas enviados de Pelotas para publicação, em 15 de dezembro de 1834, em comemoração ao aniversário de D. Pedro II, eram de autoria de Mateus Gomes Viana (1809-1839). De acordo com as informações constantes em sua nota biográfica na *Revista do*

1º Centenário de Pelotas, Viana nasceu em Pelotas, em 14 de setembro de 1809, “teve alguma instrução primária e secundária haurida nas aulas dirigidas pelo padre Felício e Francisco Condal” (REVISTA..., 30 dez. 1911, p.46).

Através das notícias de Pelotas enviadas a *O Noticiador*, foi possível identificar Viana como um dos membros fundadores da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional da Vila de São Francisco de Paula. A edição de 7 de fevereiro de 1832 aponta-o como o sócio que recebeu mais votos para compor o conselho, tendo ocupado o cargo de 2º secretário (O NOTICIADOR, 7 fev. 1832, p.38), sendo que poucos meses depois passa a assinar as atas e correspondências como 1º secretário. Nas eleições seguintes, Viana manteve-se entre os mais votados e continuou ocupando o mesmo cargo (O NOTICIADOR, 27 abr. 1832; 15 out. 1832; 29 abr. 1833; 21 out. 1833; 26 abr. 1834, 23 out. 1834). Segundo Lopes Neto (1911), Viana foi o primeiro promotor público da cidade em 1835 e advogou no foro da cidade, razão pela qual recebeu o apelido de “Mateusinho das leis”.

Com o início da revolução, em 1835, alguns jornais foram fundados na expectativa de difundir os ideais de farroupilhas ou imperiais; no entanto, a maioria teve uma existência efêmera. *O Noticiador*, em circulação desde fevereiro de 1832, encerrou suas atividades entre o final de 1835 e o início de 1836, com a partida de seu editor e proprietário, Francisco Xavier Ferreira, para Porto Alegre, para integrar-se à Assembleia Legislativa Provincial.

Certamente, os dez anos pelos quais estendeu-se a Revolução Farroupilha foram um fator refreador do progresso cultural pelotense, não apenas pela ausência de uma imprensa local, mas também pelo fechamento das primeiras aulas públicas de primeiras letras, do Teatro Sete de Abril – que há pouco havia tido seu prédio permanente inaugurado –, do encerramento definitivo das atividades do Teatro Sete de Setembro, entre outros acontecimentos.

PELOTAS PELAS PÁGINAS DE SUA IMPRENSA

Se em Rio Grande registra-se a circulação de periódicos desde 1832 e um primeiro impresso avulso ainda no ano anterior, em Pelotas, o primeiro indício de imprensa data-se de 1848, quando o português Antônio Luís Soares, que acabara de fundar uma escola para meninos na cidade, publicou um material didático que deveria servir como suporte para suas aulas de aritmética. Trata-se da obra *Exposição dos elementos de aritmética para o uso dos estudantes do colégio de Santa Bárbara na cidade de Pelotas*, impresso na tipografia de Luís José de Campos, que provavelmente tenha sido o primeiro livro publicado em Pelotas.

Desde a publicação de *Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul*, de Mario Osório Magalhães, em 1993, acreditou-se que a mais antiga obra publicada

na cidade fosse o *Resumo da História Universal*, de Carlos de Koseritz, impressa na Tipografia Imparcial, de Cândido Augusto de Melo, já que como afirmou Magalhães:

É provável que o mais antigo livro editado em Pelotas tenha sido justamente *Resumo de História Universal*, também o livro de estréia do professor alemão Carlos von Koseritz. Foi impresso em 1856 na tipografia do segundo jornal da cidade, *O Noticiador* (tipografia Luiz José de Campos), com que o próprio Koseritz abriria polêmica dois anos depois. Antes – em 1852 – o professor Antônio José Domingues mandara imprimir vários poemas na tipografia Imparcial, de Cândido Augusto de Melo, ou seja, nas oficinas de *O Pelotense*, o primeiro jornal de Pelotas (MAGALHÃES, 1993, p.253).

No entanto foi possível localizar na Biblioteca Rio-Grandense (Rio Grande) e nos catálogos *online* da Biblioteca Nacional da Argentina e da Princeton University Library, exemplares da obra de Antônio Luís Soares com indicações de sua publicação em Pelotas, no ano de 1848⁸ na tipografia de Luís José de Campos, conseqüentemente, oito anos antes do material didático produzido por Koseritz.

Esta obra, recém-descoberta pelos pesquisadores da literatura e áreas afins em Pelotas, foi citada por Alfred Bush, que organiza um artigo-catálogo no qual lista e comenta as obras mais antigas e raras de posse da Princeton University Library Chronicle, referindo-se à obra de Soares como “the first book published in this town in southern Brazil ties instruction in mathematics to practical applications, such as business”⁹ (BUSH, 2002, p.558).

Foram localizados dois estudos que fazem referência à obra de Soares como o provável primeiro livro publicado em Pelotas. O artigo acadêmico “Editoras e tipografias no Rio Grande do Sul: publicação e circulação de livros didáticos” (2011, p.2), dos pesquisadores Elomar Tambara e Eduardo Arriada, ambos professores da UFPel, que além da reprodução das informações constantes na folha de rosto da obra, acrescentam que “trata-se do primeiro livro impresso em Pelotas, inclusive anterior ao estabelecimento dos primeiros jornais. Autor: Antônio Luís Soares, militar português. O proprietário da tipografia é Luís José Campos” (TAMBARA; ARRIADA, 2011, p.13).

Essa informação havia sido divulgada também por Luis Borges, em seu livro *Breviário da prosa romanesca em Pelotas* (2007, p.35), porém, aparentemente, Borges não teve acesso à obra, visto que confunde seu autor com o pelotense Antônio Cândio Lopes Soares (1820-1899) e referencia como fonte o *Dicionário biográfico gaúcho* de Pedro Villas-Bôas, que apresenta o

8 É importante salientar que existe uma divergência entre a data impressa na capa da obra (1849) e a data presente na folha de rosto (1848).

9 “O primeiro livro publicado nesta cidade no sul do Brasil vincula instrução em matemática com aplicações práticas, tais como negócios” (tradução livre).

mesmo equívoco.

Uma referência anterior foi localizada no *Anuário da Academia Politécnica do Porto* dos anos de 1877-1878, que apresenta uma lista dos lentes e diretores da Academia da Marinha e Comércio da Cidade do Porto, com breves informações biográficas acerca de cada um. Dentre os referidos, encontra-se Antônio Luís Soares (Porto, 1805-1875), nomeado lente do “1.º anno mathematico d’esta academia por decr. e carta reg. de 31 de dezembro de 1836” (1878, p.250). Após dez anos neste cargo, Soares integrou a Junta do Porto e, após a Convenção de Gramido em 1847, veio para o Brasil, tendo fundado um colégio em Pelotas.

Sobre este colégio, Monquelat e Pinto (2013) encontraram diversos anúncios no jornal *O Rio-Grandense* entre os anos de 1848 e 1849. Segundo os pesquisadores, na edição de 18 de abril de 1848, eram divulgadas as disciplinas oferecidas no colégio, destacando a importância para a formação dos alunos e recorrendo à experiência de seu diretor como garantia, o qual teria sido “lente de uma das academias politécnicas da europa” (MONQUELAT; PINTO, 2013, p.1). Tal colégio estaria provisoriamente situado na rua Alegre, na casa de Cipriano Rodrigues Barcellos, um dos Membro da Comissão do exame das Aulas de Primeiras Letras da Vila de São Francisco de Paula em 1832 (Correspondência ao n. 40 d’O NOTICIADOR, 29 maio 1832, p.171).

Em anúncio do dia 4 de julho de 1848, é notificada a transferência do colégio para um local mais apropriado: a casa de “Candida Flores, próxima ao arroio Santa Bárbara” (MONQUELAT; PINTO, 2013, p.6). No mesmo anúncio, foi informado que já estavam disponíveis as aulas de primeiras letras, Gramática da língua nacional, Aritmética e Geometria, princípios de Mecânica e de Física, Desenho linear de figura e relativo às Artes, Geografia e Língua francesa, abertas a pensionistas, meio-pensionistas e externos.

Tal instituição, que até então era tratada por “Colégio de meninos na cidade de Pelotas”, na sessão *A pedido*, de 29 de julho do mesmo ano, recebia a denominação de “Colégio de Santa Bárbara” (MONQUELAT; PINTO, 2013). Os autores afirmam que ainda nas edições de 11 e 18 de maio, foi publicada a divisão dos estudos do programa deste colégio com justificativas acerca da relevância de cada uma e, mais de um ano mais tarde, em 10 de novembro de 1849, dois anúncios informavam a inauguração das aulas de Latim, que ainda não eram oferecidas, e a venda da obra *Exposição dos elementos de aritmética para o uso dos estudantes do colégio de Santa Barbara na cidade de Pelotas*, disponível na loja de Daniel de Barros e Silva, na rua da Praia (MONQUELAT; PINTO, 2013).

Em 1851, Antônio Luís Soares regressou para Portugal. Ao final de sua biografia apresentada no *Anuário* (1878), já consta uma referência a essa obra, publicada em 1848 em uma tipografia pelotense.

No entanto, os pesquisadores que mencionam o início da imprensa pelotense¹⁰ apresentam como marco fundacional a publicação do primeiro exemplar do jornal *O Pelotense*, em 1851, na tipografia Imparcial, de Cândido Augusto de Melo. Na edição do *Diário Popular* de 7 de novembro de 1901, comemorativa ao primeiro jubileu da imprensa pelotense, são apresentadas algumas informações sobre Melo, considerado o pioneiro da impressão gráfica em Pelotas, o qual teria chegado à cidade de Rio Grande junto a uma companhia dramática, que trazia entre seus pertences uma imprensa.

No período em que permaneceu em Rio Grande, entre os anos de 1845 e 1851, Cândido Augusto de Melo fundou alguns jornais, entre eles o *A Imprensa*, que como foi bem aceito em Pelotas, contribuiu favoravelmente para que, ainda em 1851, Melo se transferisse para a cidade e nela fundasse *O Pelotense*, no mesmo ano (DIÁRIO POPULAR, 7 nov. 1901). Em 1854, Melo fundou também o jornal *O Grátis* (1854).

Foi um dos primeiros livreiros da cidade, já que no exemplar d'*O Pelotense* de 7 de dezembro de 1854, encontra-se o seguinte anúncio: “Vendem-se FOLHINHAS 1855 na loja de livros de Mello”. Além disso, como tipógrafo, publicou alguns textos poéticos de Antônio José Domingues, como *Coleção de poesias ao mui alto senhor D. Pedro II* (1852) e *Ao senhor D. Pedro V por exaltação ao trono de Portugal* (1856). Em 1855, retornou com seus negócios (tipografia e loja de livros) para Rio Grande, mas continuou publicando jornais em Pelotas – como o *Diário de Pelotas* e *O Grátis de Pelotas*, ambos em 1859.

Ao longo dos anos de circulação d'*O Pelotense*, de 1851 a 1855, este periódico teve um importante papel como estimulador e propagador da literatura já que apresentava anúncios de venda de livros, chamadas para atividades no teatro e a presença constante de folhetins.

O NASCIMENTO DE UMA “PRINCESA”

Os tempos de apogeu econômico e cultural legaram a Pelotas uma aura de glória, sustentada até a atualidade por historiadores e pesquisadores preocupados com a manutenção de uma versão da história que destaca grandes vultos e feitos, que muitas vezes preteriram documentos em favor de lendas e memórias pertencentes à elite econômica e política da cidade, a mesma que construiu e sustenta a história de uma Pelotas imponente: a “Atenas Sul-Rio-Grandense”, a “Capital Cultural do Rio Grande do Sul”, a “Princesa do Sul”.

Durante muitos anos acreditou-se que este último – e mais usual – título teria sido atribuído à cidade pelo então estudante Antônio Soares da Silva por meio de um poema publicado em 1863. Nos últimos versos, o poeta declara “A Pátria orgulhosa de tantos primores/ Te aclama

¹⁰ *A cidade de Pelotas* (1922), de Fernando Luís Osório; *Opulência e cultura...* (1993), de Mário Osório Magalhães, *Discurso de abertura da 39ª Feira do Livro de Pelotas* (2011), de Zênia de León, entre outros.

Princesa dos Campos do Sul” (In: IBGE, 1959, p.40). Após a publicação e conhecimento dos pelotenses, tornou-se corrente essa expressão e o termo foi inclusive incluído no brasão da cidade, elaborado em 1961, em razão dos 150 anos de Pelotas.

Esta versão é citada por Euclides Franco de Castro, editor do periódico *Princeza do Sul*, em 1951; apresentada na *Enciclopédia dos municípios brasileiros*, em 1959 e simplesmente reproduzida na proposta de material didático *Pelotas: sua História e sua gente*, de Zênia de León, em 1996. Anos mais tarde, pertencente a uma vertente crítica da história da cidade, o pesquisador Adão Monquelat, em um artigo publicado no jornal *Diário Popular*, questionou tal versão. Monquelat (2000) destacou que a referência feita não é tão clara, visto que a expressão só aparece no último verso e, ainda assim, intercalada com outras palavras.

Ao se pronunciar sobre a questão, Mario Osório Magalhães afirmou: “segundo entendo, a palavra [sic] Princesa do Sul surgiu espontaneamente, e foi adotada pela comunidade, na segunda metade do século 19, incorporando-se desde logo ao imaginário pelotense” (MAGALHÃES, 2012, *online*). Tal inferência foi confirmada neste estudo.

Através de pesquisas em material digitalizado da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), foi possível acrescentar uma informação que contradiz a tradicional versão, já que o exemplar de 6 de janeiro de 1860 do *Brado do Sul* – três anos, portanto, antes da publicação da poesia de Antônio Soares da Silva – apresenta uma poesia sem título assinada por um correspondente de Jaguarão, sob o codinome “Alibabá”, que fazia uma referência direta e objetiva a Pelotas como a Princesa do Sul, como pode-se observar no trecho que segue: “Que bela manhã fagueira e risonha/ Offereces, oh tu princesa do Sul/ Tuas bellas campinas, teu todo m’encantam./ É gentil o teu céu, é gentil seu azul! (BRADO DO SUL, 6 jan. 1860, p.1).

Mario Magalhães (1993, p.106-107) comenta que o apelido da cidade ganhou tão grande popularidade, na década de 1880, que foi utilizado como nome para um bazar. Também, no carnaval de 1882, o jornal pelotense *Correio Mercantil* apresenta a descrição do desfile dos carros alegóricos organizado pelo Clube Demócrito.

Deste modo, tal representação foi sendo reproduzida em diversos momentos e compondo o tom narrativo empregado na construção discursiva que, ao longo das décadas, foi dando forma ao imaginário da população pelotense. Estas imagens (verbais ou imagéticas) ganham força e credibilidade quando apresentadas junto aos registros históricos que comprovam sua efervescência cultural durante as décadas de 1860 a 1890. No entanto, em muitos aspectos este processo não foi bem sucedido. Estudos dos professores Aristeu Elisandro Machado Lopes (2006), Glenda Dimuro Peter (2007) e dos pesquisadores Adão Monquelat e Valdinei Marcolla (2012) revelam, como afirma Lopes (2006, p.163), “o outro lado da Princesa do Sul”.

Através da análise das críticas e sátiras presentes em ilustrações de três periódicos humorísticos que circularam em Pelotas ao longo da década de 1880 – *Cabrion* (1879-1881),

Zé Povinho (1883), e *A Ventarola* (1887-1889) –, Aristeu Lopes (2006) apresenta indícios que demonstram os problemas enfrentados pelos pelotenses diante das questões relacionadas ao desenvolvimento urbano, tais como o abastecimento de água, o tratamento de esgoto, a iluminação e a limpeza das ruas, assim como dos questionáveis encaminhamentos dados pela administração pública às crises que se instauravam na cidade, como as epidemias.

Ao refletir sobre o crescimento da cidade e o enriquecimento de sua elite ainda no século XIX, Glenda Dimuro Peter (2007, *online*) afirma que “a razão para o desenvolvimento cultural de Pelotas também está no fato de que, assim como os grandes centros urbanos da época, Pelotas buscava ‘europeizar-se’, dando importância ao comportamento educado, às boas maneiras, aos hábitos e costumes europeus”. Logo, ambicionando o ritmo de desenvolvimento das cidades europeias, Pelotas investia em bens culturais e direcionava-se para um processo de modernização. Este processo atraiu imigrantes, dentre eles professores de desenho, música, línguas, gramática, dança, expandindo o universo cultural da localidade.

Como consequência, ainda no início do século XX, a cidade já envolta por uma aura de “Capital Cultural” e integrando o movimento em prol da construção de uma identidade nacional, preocupação latente na historiografia da época, os escritores pelotenses e demais incentivadores da cultura, resgatando termos e imagens que contribuíram para a concepção de uma Pelotas com atributos de princesa, consolidaram os elementos que dariam base para uma cultura perpetuada até os dias atuais. Uma cultura estabelecida a partir da supervalorização de alguns fatos e do apagamento histórico de outros.

A partir deste resgate histórico e cultural acerca dos fatos e atores que contribuíram para a formação literária da cidade de Pelotas, pretendeu-se, principalmente, compreender o universo cultural que possibilitou o surgimento e a produção de escritores consagrados e canonizados como Francisco Lobo da Costa e João Simões Lopes Neto, os mais expressivos nomes da literatura pelotense. Do mesmo modo, objetivou-se estabelecer uma base para que futuramente seja possível compreender a possível referência destes na produção dos escritores pelotenses ao longo dos anos e, em especial, nas obras dos grandes nomes da atualidade, como Vitor Ramil, Angélica Freitas e Lourenço Cazarré.

REFERÊNCIAS

ANUÁRIO da Academia Politécnica do Porto. Ano letivo de 1877-1878. Porto: Tipografia Central, 1878. Disponível em: <<http://migre.me/ddT6X>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Perfil do leitor colonial**. Ilhéus: Editus, 1999.

ARRIADA, Eduardo. **Pelotas: gênese e desenvolvimento urbano (1780 – 1835)**. Pelotas: Armazém Literário, 1994.

BORGES, Luis. **Breviário da prosa romanesca em Pelotas**: subsídio para uma história literária - Século XIX. Síntese crítica e histórica para uso escolar. Pelotas: IJSLN: JC Alfarrábios, 2007.

BUSH, Alfred L. Note and Notable. **Princeton University Library Chronicle**. v. 63 n. 3, Spring 2002, p.577-611?. Disponível em: <<http://migre.me/ddTaf>>. Acesso em: 9 nov. 2011.

CHAVES, Antônio José Gonçalves. **Memórias ecônomo-políticas sobre a administração pública do Brasil**. 4. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. O outro lado da “Princesa do Sul”: a administração pública na mira da imprensa ilustrada pelotense do século XIX. **MÉTIS: história & cultura**, v. 5, n. 9, p.163-185, jan./jun. 2006.

LOPES NETO, João Simões. **Revista do 1º Centenário de Pelotas**: Publicação auxiliar para a comemoração projetada pela Biblioteca Pública Pelotense. Pelotas, 1912.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: Ed. Universitária/UFPe; Livraria Mundial, 1993.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Pelotas: toda a prosa**. Primeiro volume (1809-1871). Pelotas: Armazém Literário, 2000.

MAGALHÃES, Mario Osório. Carnaval de 2012. **Diário Popular**, Pelotas, 12 jan. 2012b, Opinião. Disponível em: <<http://migre.me/ddTq8>>. Acesso em: 22 fev. 2012

MONQUELAT, A. F.. A origem do cognome Princesa do Sul. **Diário Popular**, Pelotas, 2 e 3 fev. 2000. Cultura, p.11.

MONQUELAT, A. F.; MARCOLLA, V.. **Desfazendo mitos**: notas à História do Continente de São Pedro. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2012.

MONQUELAT, A. F.; PINTO, G. **Colégio de Santa Bárbara**. 2013. (Inédito)

MORAIS, Francisco. Estudantes Brasileiros na Universidade de Coimbra (1772-1872). **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**. LXII (1940), p.137-335.

MOREIRA, Simone Xavier. A formação da Princesa do Sul: primórdios culturais e literários. 2013. 153 f. **Dissertação** – Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.



O NOTICIADOR: jornal político, literário e mercantil. Rio Grande: Tipografia de Francisco Xavier Ferreira, 1832-1835. In: O NOTICIADOR. Porto Alegre: IHGRS, 2007. (Coleção Recuperação e Memória da Imprensa no Rio Grande do Sul, v. 1). 1 CD-ROM.

PETER, Glenda Dimuro. Influência francesa no patrimônio cultural e construção da identidade brasileira: o caso de Pelotas. **Revista Arquitextos**, Ano 8, ago. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/222>>. Acesso em: 12 out. 2011.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Trad. Adroaldo Mesquita da Costa. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

SILVA, Antônio Soares da. Pelotas. In: **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. 1959. Enciclopédia dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, v. 34.

SOARES, Antônio Luiz. **Exposição dos elementos de aritmética**. Pelotas: Tipografia Imparcial, 1848.

VERDELHO, Telmo dos santos. O Calepino em Portugal e a lexicográfica de Amaro Reboredo. **Revista Portuguesa de Filologia**, v. XXIII, 1999-2000, p.125-149.

VILLAS-BÔAS, Pedro. **Notas de bibliografia sul-rio-grandense**: autores. Porto Alegre: A Nação; IEL, 1974.

“QUARTO ESCURO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, SOB A PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO

SUELLEN RODRIGUES RUBIRA
FURG

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, proponho uma análise de “Quarto escuro”, de Carlos Drummond de Andrade, a partir da fenomenologia do Imaginário, com ênfase na filosofia de Bachelard acerca do devaneio da infância e da casa. O poema faz parte de uma das obras autobiográficas de Drummond, *Menino antigo*, ou, simplesmente *Boitempo II*.

“Quarto escuro” compõe o quarto capítulo da obra, intitulado “O menino e os grandes”, e possui uma riqueza de imagens simbólicas as quais evidenciam a interação entre o sujeito e o espaço habitado, culminando em uma troca de papéis entre essas duas personagens.

O aporte teórico utilizado para sustentar as interpretações do poema conta com a contribuição de Gaston Bachelard e sua cosmogonia aplicada aos quatro elementos fundamentais, bem como de suas obras que tratam do espaço e do devaneio, Gilbert Durand e suas estruturas antropológicas do Imaginário alargam a compreensão do espaço ocupado por trevas, além de dicionários de símbolos e mitos literários, ampliando as significações, afastando o poema de uma interpretação binária e excludente para uma leitura abrangente das imagens.

1. TRANSPONDO O UMBRAL: A CASA, O MENINO E AS TREVAS

A série *Boitempo* formada pelas obras *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979), constitui a palavra autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Nela, o poeta faz um percurso que vai desde a sua antecedência do ser, ao tratar da questão de seus antepassados, e vai até o início de sua carreira como escritor. Portanto, é um período que abarca a formação do sujeito poeta.

Para tratar do poema “Quarto escuro”, é preciso tocar inevitavelmente em alguns pontos de sua autobiografia, ainda que o enfoque da análise seja aprofundar o estudo das imagens do

texto, principalmente no espaço da casa. Constituinte de *Menino antigo* (1973), o poema está no capítulo “O menino e os grandes”, em que observamos as relações entre Carlos em sua meninice e os outros, grandes, que o circundam.

Mais que um espaço de punição, como assinalado por Souza (2002) em sua tese sobre a autobiografia poética de Drummond¹, o quarto e suas trevas são responsáveis pelo “enoitecimento” do menino, cumprindo a profecia do anjo torto: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” O cerne de “Quarto escuro” gira em torno do menino Drummond e os momentos que passa nesse quarto, cuja escuridão o absorve de tal maneira que resulta em uma assimilação do quarto pelo indivíduo.

A imagem da casa para Bachelard (1993)² remete ao nosso primeiro universo, é um cosmos por si só e serve como instrumento de análise para a alma humana. Entretanto, o filósofo explora todas as possibilidades em que esse espaço se configura. Assim, estuda não apenas a casa, mas as gavetas, os cofres, quartos, sótão e porão: a alma humana também possui seus cantos escondidos. Fazem parte desse estudo a dialética do grande e do pequeno, a do interior e exterior, além de uma fenomenologia do redondo. Para essa análise, o enfoque na casa, os cantos e a dialética interior e exterior se fazem suficientes.

Outro ponto importante, do qual não podemos nos distanciar, é o fato de que a narração do poema conta uma história de Carlos Drummond de Andrade quando menino, o que nos leva ao devaneio de infância. Gaston Bachelard encerra sua obra noturna com *A poética do devaneio*, no qual dedica um capítulo para tratar do tema. Por ora, interessa-nos a questão da grandeza desse tipo de devaneio ao tratar das dimensões do quarto soturno habitado por Drummond. Segundo Bachelard:

“O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas.”
(BACHELARD, 2006: 96-97)

Vale ressaltar, que o filósofo preocupa-se em apontar o devaneio feliz, as imagens de uma lembrança tenra de um local vivido em sua intimidade. Entretanto, a análise do poema “Quarto escuro” mostra uma face oposta desse espaço onírico. Na autobiografia tomada em sua totalidade, há um desencadeamento dos devaneios acerca da casa, como apontou Souza:

1 Ver: SOUZA, Raquel Rolando. Boitempo: a poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. p. 136.

2 Ver: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

“O drama existencial vivenciado pelo menino Carlos alonga-se e ganha corpo, concretizando-se nas tonalidades contrastivas que as dependências da casa apresentam. Dessa forma, a casa é a concretização do estado de ânimo do menino. Assim, em meio a poemas diversos, nos quais a preocupação primeira do poeta é dar conta de narrar episódios e sentimentos resgatados ao passado, Drummond permite um despotar inesperado da imagem da casa.” (SOUZA, 2002: 136)

É assim que poderemos perceber a casa a partir de seus fragmentos abordados nos poemas: a sala de visitas, a cozinha, o gabinete de trabalho, a escadaria, e, claro, o quarto reservado, local de punição dos meninos da casa³ (p. 136). A partir do estudo das imagens em “Quarto escuro”, chegaremos a algumas considerações acerca da identidade do poeta e como esse episódio é rememorado por ele.

O adjetivo “escuro” já denota um tom soturno para o poema. As trevas simbolizam o caos, informe de que o mundo foi criado; negro e escuro simbolizam o mal moral. Entretanto, a escuridão não era entendida apenas de modo negativo, pois também significava possibilidade para o tornar-se. É nela que se pode revelar a profundidade do mistério.⁴ (p. 730) Encoberto pelas trevas, o quarto é um espaço de tensão. O domínio absoluto da escuridão é responsável pela resultante: quarto → habita o menino, explorados no item a seguir.

2. TUDO ESCURECE DE SÚBITO NA CASA

O poema “Quarto escuro”⁵ é composto por 19 versos, sem divisão em estrofes. Dessa forma, para facilitar a compreensão da análise, divido o estudo em alguns núcleos de sentido, à medida que temos o desenrolar de uma narrativa. Observemos, então, os cinco primeiros versos:

Por que este nome, ao sol? Tudo escurece
de súbito na casa. Estou sem olhos.
Aqui decerto guardam-se guardados
sem forma, sem sentido. É quarto feito
pensadamente para me intrigar. (p. 76)

O único elemento que remete à claridade é o sol, o qual se apresenta no poema de maneira ameaçadora, pois o nome exposto traz como consequência a escuridão. O nome em questão

3 SOUZA, op. cit.

4 Ver: LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

5 Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v.3. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

sugere a identidade de um culpado. Entretanto, o brilho do sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço⁶ (p. 836). Abolindo o brilho, a noção espacial também tende a se perder totalmente. A partir do nome exposto ao sol, podemos relacionar uma situação em que um segredo é revelado, trazido à razão, fazendo com que o menino recolha-se em si mesmo, condenado ao quarto escuro.

Como consequência do nome ao sol, temos a escuridão instantânea na casa: “Tudo escurece/ de súbito na casa.” (v. 1-2) A casa surge como espaço integral e é fragmentada em quarto apenas quando o menino não pode mais olhar (perda da claridade que tornava possível a espacialização): “Estou sem olhos.” (v.2) Simbolicamente, os olhos representam a janela para o mundo, além de ser espelho da alma. Estar sem olhos é perder o mundo exterior e resumir-se a um espaço interno.

A ausência de visão faz com que o sujeito não consiga identificar ao certo as outras coisas que habitam o quarto juntamente com ele, define os objetos pela propriedade de poderem ser guardados: “Aqui decerto guardam-se guardados/sem forma, sem sentido.” (v. 3-4) O verbo “guardar” traz um valor positivo porque se guarda aquilo que se quer proteger. O menino Carlos está envolto nesse espaço cujas dimensões foram anuladas pela escuridão. Nada é possível de ser definido, pois está sem olhos e essa condição é mais forte do que estar de olhos fechados, por exemplo. Não ter olhos é a impossibilidade de controlar a vontade de abri-los e fechá-los, o mundo exterior é anulado, incomunicável.

Ainda, o quarto parece ter um propósito bem específico que descobriremos logo ao final do poema. É espaço arquitetado justamente para causar desconforto no menino, de modo que o “estar sem olhos”, a impossibilidade de identificar a forma das coisas e essas estarem desprovidas de sentido, inclusive de nome, não estão dispostas dessa maneira por acaso. O quarto possui uma função racional, pensada e que deve ser aplicada a uma pessoa em específico.

Carlos, menino antigo, tenta nos dar uma visão mais detalhada desse quarto, ainda que sob uma perspectiva “cega”:

O que nele se põe assume outra matéria
e nunca mais regressa ao que era antes.
Eu mesmo, se transponho
o umbral enigmático,
fico outro ser, de mim desconhecido (p. 76)

Partindo desse dado, percebemos que o quarto não é apenas lugar de punição, mas que toda a sorte de objetos pode ser ali colocada, inclusive o menino e, da mesma maneira, desfeitos

6 Em: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

de sua forma original. Ao transpor o umbral, passa a ser outro. A condenação se dá no nível de uma constante reformulação de si mesmo a partir dessa entrada no quarto escuro. Uma vez transposto o limiar, sabendo que isso implica em ser outra matéria, logo, o processo de se conhecer precisa ser reorganizado.

Aquilo que se torna, evidencia-se nos versos seguintes:

Sou coisa inanimada, bicho preso
em jaula de esquecer, que se afastou
de movimento e fome. Esta pesada
cobertura de sombra nega o tato,
o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço. (p. 77)

Nesses versos, Carlos reelabora o que ficara indefinido do bloco anterior. “De mim desconhecido” (v. 10), enfim é reformulado: “Sou coisa inanimada, bicho preso/ em jaula de esquecer.” (v.11-12) Perdendo propriedades de movimento e fome, o menino, que agora é coisa, é bicho, gradativamente reduz-se a nada, preso naquele invólucro de pesada sombra: “Esta pesada/ cobertura de sombra nega o tato, o olfato, o ouvido.” (v. 13-15)

O afastamento da fome indica, mesmo de forma indireta, a perda do paladar. Os outros três sentidos restantes desaparecem em seguida: com o tato já não é possível tocar e sentir as coisas em sua materialidade. O cheiro, responsável por tantas associações na memória, some. O ouvido, assim negado fica exposto ao silêncio. A eliminação dos sentidos restantes é cabal para a anulação do ser anterior. Perde aquilo que o torna ser e vira um bicho largado ao esquecimento cujas características básicas como fome e movimento já não lhe são mais comuns.

A cobertura de sombra pode ser facilmente associada ao teto do quarto. Sua função, em geral, é a de proteção de adversidades como chuva e sol, segundo Bachelard (1993): “O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol” (p. 36). No poema a cobertura deixa de ser proteção da temeridade para ser a própria ameaça temida.

Em um movimento de liberação e assimilação, o menino deixa-se ir embora para converter-se em noite. A treva envolve o menino por completo. Deixa de ser algo ele mesmo (exala a si) e incorpora a treva (enoitece).

Enfim, o menino agora é quarto:

O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos
condenam-me a essa forma de castigo. (p. 77)

Todo o processo de estar sem olhos, transpor o umbral, ser bicho preso, converter-se em noite resulta em mais uma redefinição de ser, por uma constatação de troca de papéis: “O quarto escuro em mim habita.” (v. 16), para uma afirmação da identidade assumida: “Sou/ o quarto escuro.” (v. 16-17) Lucarna e óculo (partes de construções que significam abertura para o exterior) seriam os olhos do quarto, entretanto, não os possui. A clausura nas trevas é castigo imposto pelos antigos, nesse verso, surge o par que rege o capítulo: “O menino e os grandes.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de “Quarto escuro” permite avaliar um percurso trilhado por Drummond em seu período de infância, essencial para a formação de seu ser poeta. O aprisionamento em um quarto reservado pode ser entendido, em minha visão, de duas formas: uma mais próxima do literal, em que realmente estamos tratando de um aposento na casa natal de Drummond destinada a abrigar meninos cujo comportamento precisava de correções e outra, em que o quarto escuro diz respeito a um processo gradativo de ensimesmamento, em que o sujeito imerge nas trevas e tal enoitecimento acompanha-o indefinidamente.

Dessa forma, proponho o quarto escuro como uma viagem introspectiva realizada por Drummond. Os “guardados” do verso 3 podem ser relacionados as séries de lembranças. O quarto feito pensadamente para intrigar seria o local em que o menino Drummond adentra para refletir acerca da realidade que o circunda. Uma vez transposto o umbral enigmático que é a viagem ao interior de nossa intimidade, tudo perde forma, sentido e pensar sobre si é desconfortante, pois muitas perguntas permanecerão inevitavelmente sem respostas.

Preso nessa teia de reflexões é bicho, indefinido e imóvel, Carlos é pequeno diante do mundo, quando se volta para si mesmo anulando o exterior (os cinco sentidos, a começar pela visão) percebe-se impotente diante do mundo. A transformação progressiva em coisa e em bicho obriga-nos a considerar a representação do Minotauro no poema.

A única saída para o menino, diante de tanta opressão e anulação, é enoitecer tal qual um quarto escuro, punição dos antigos com suas repreensões aplicadas aos mais jovens.

Sua projeção a partir da conversão de menino em quarto também guarda um dado interessante, o de não ter comunicação com o mundo exterior: a ausência de lucarna e óculo. Os olhos anulados no início do poema não serão recuperados em seu término. Interessa ao menino denunciar a forma de castigo, justificar, em certa medida, o seu comportamento *gauche*, colocar no seu trajeto de formação de escritor esses pequenos espaços de reflexão sobre o si mesmo, que o acompanhariam pelo resto de sua carreira literária.



REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo**: a poesia autobiográfica de Drummond. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

A PRESENÇA DE PERSONAGENS MARGINAIS NOS CONTOS DE ARNALDO CAMPOS

THIAGO MARQUES SCHMIDT
FURG

O que levaria um carioca a encantar-se e radicar-se no Rio Grande do Sul, tornando-se um agente do cenário cultural gaúcho, assumindo múltiplas e interessantes facetas, como a de escritor, contista, cronista, novelista, livreiro? O que levaria um homem a desafiar os conceitos políticos de uma época, estimulando o consumo de livros, aproximando teorias comunistas com os dogmas cristãos ao vender a *Bíblia* e o *Manifesto comunista* juntos? O que levaria um indivíduo, imerso e apaixonado pelo “mundo da literatura”, suscitar observações sobre as mais variadas personagens do nosso cotidiano, oportunizando voz aos menos favorecidos, despertando o olhar de seu interlocutor aos marginalizados sociais? Com certeza, todas essas perguntas surgiram quando fui apresentado à obra e à vida de Arnaldo Campos e, em meio aos estudos do Mestrado em História da Literatura, guiado pelo Professor Mauro Nicola Póvoas, decidi aventurar-me pelo mundo criativo de Campos.

Considerando a linha de pesquisa Literatura Sul-Rio-Grandense do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, surgiu a possibilidade de abordar a produção literária de Arnaldo Campos no âmbito do gênero conto, focalizando a análise dos livros *O degrau*, de 1969, e *O justiceiro & outras histórias*, de 1997, os quais apresentam, como fio condutor de suas narrativas curtas, a temática das personagens marginais.

Assim, o trabalho divide-se em três partes. No capítulo 1, “Arnaldo Campos: vida, obra e pareceres”, são feitos o levantamento e a leitura da fortuna crítica, bem como da vida e da obra de Campos, a partir da consulta de material sobre o autor presente em livros e periódicos. Aqui a pretensão de mapear tanto as demais obras literárias do autor e os olhares críticos recebidos, como também suas experiências de vida, seus feitos como livreiro, como militante comunista, além dos diversos acontecimentos que o envolveram ao longo de sua vida.

Arnaldo Campos fez sempre um pouco de tudo, e é possível dizer até que sua experiência de vida o ajudou muito na criação de seus textos. O escritor, contista, novelista, romancista e cronista também assumiu, ao longo da vida, outros papéis, sendo o principal e mais marcante

o de livreiro, reflexo do homem apaixonado pelo objeto livro. Mas Campos também trabalhou em outras áreas, como as de comerciante, vendedor e caixeiro-viajante.

Além disso, Campos também se fez presente no âmbito da política, em especial em relação à militância no Partido Comunista, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, e também nos cargos assumidos na Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre nos anos 1980 e no Instituto Estadual do Livro (IEL), órgão vinculado à Secretaria Estadual da Cultura, no final dos anos 1990.

A leitura de dois volumes permite conhecer um pouco do carioca com alma de gaúcho. O primeiro é o livro *Um livreiro de todas as letras* (2006). A obra apresenta uma série de relatos em forma de conto da biografia de Arnaldo Campos, fruto de um conjunto de entrevistas do autor ao jornalista Renato Mendonça. Esta experiência, como menciona Mendonça no livro, serviu para Campos como um ajuste de contas dos seus mais de 70 anos de vida.

Outro texto que apresenta a vida de Arnaldo é uma publicação do IEL, o volume 6 da Nova Série *Autores Gaúchos* (2002), uma coletânea de entrevistas, depoimentos, fragmentos textuais, análises literárias e fotos, além da biografia e bibliografia do autor. A publicação conta com nomes como Landro Oviedo, Lauri Maciel, Charles Kiefer, Márcia Ivana de Lima e Silva, entre outros.

No capítulo 2, “De contos, personagens e marginais”, buscou-se o estudo de pressupostos teóricos que abordam a teoria do conto, a personagem narrativa, o conto contemporâneo, o conto sul-rio-grandense e a marginalidade no contexto social brasileiro. Autores como Nádia Battella Gotlib, Antonio Hohlfeldt, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Beth Brait, Antonio Candido, Roberto Jarry Richardson, Lucio Kowarick, Darcy Ribeiro, entre outros, são utilizados.

Destes, três nomes são fundamentais para esta pesquisa, o da professora Gilda Neves da Silva Bittencourt, por seu trabalho em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*; o de Lucio Kowarick por seu livro *Capitalismo e marginalidade na América Latina*; e o do sociólogo Roberto Jarry Richardson, por seu trabalho em “Marginalidade, pobreza e exclusão social: uma questão histórica”.

As subdivisões temáticas apresentadas por Bittencourt, envolvendo o conto gaúcho, servem como subsídio a aproximação da obra de Arnaldo Campos a um grupo já consolidado de contistas contemporâneos. A partir de textos selecionados da década de 1970 produzidos no Rio Grande do Sul, a pesquisadora propõe quatro vertentes que compreendem a de cunho social, a existencial-intimista, a memorialista ou de reminiscência infantil e a regionalista. Já os estudos de Kowarick e Richardson, a partir de reflexões sobre o conceito da marginalidade e do homem marginal, contribuem à análise dos personagens marginais da obra de Campos.

No capítulo 3, “O marginal nos contos de Campos”, faz-se a análise literária dos contos, organizando as personagens marginais tratadas pelo contista em três abordagens: **os marginais**

por condições socioeconômicas, pobres e miseráveis; **os marginais pelo comportamento**, solitários, sonhadores e saudosistas; e **os marginais fora da lei e por pensamentos ideológicos**.

No subcapítulo “O marginal por condições socioeconômicas” há a análise dos contos em que se sobressaem as características físicas e psicológicas na feitura de alguns personagens, sobre os quais recai a mazela da condição social precária, tendo em vista sua marginalidade de ordem socioeconômica. Do livro *O degrau*, foi possível reconhecer esse traço como nota presente nas narrativas “A última partida”, “Ladrão de cobertor”, “Bodas”, “Berenice”, “Albergue” e “O degrau”. Em *O justiceiro & outras histórias*, os contos “Dois sorrisos” e “Zé Feio, Mirita e o missioneiro” encaixam-se nessa proposta.

Da mesma forma, no subcapítulo “Marginal por comportamento” são analisados os contos “Uma estreia”, “Chuva aos 47”, “Januário”, “Noite do samba”, “Brincadeira” e “Hora de ir”, de *O degrau*, e “O homem-pássaro” e “Vozes do mar”, de *O justiceiro & outras histórias*. Ainda permanece o recorte das personagens marginais, mas foi possível buscar, nos dois livros de contos de Arnaldo Campos, algumas figuras fictícias cuja característica marginal acentua-se pelo comportamento. Trata-se de protagonistas que, de alguma forma, não se adaptam aos padrões impostos pela sociedade, pelas normas culturais e comportamentais aceitas pela maioria. É a prova de que o conceito marginal é bastante amplo. Não se restringe àqueles indivíduos à margem somente por questões socioeconômicas.

A última subdivisão, Os marginais fora da lei e por pensamentos ideológicos, comporta o menor número de contos: “Morcegos” e “Na margem do rio”, de *O degrau*, e “Na hora sexta” e “O justiceiro”, de *O justiceiro & outras histórias*. Há aqui o olhar àqueles representantes dos mais diversos grupos étnicos, sociais, culturais e políticos, que sofrem ou cometem a violência pública; bem como a articulação da crítica aos atos de arbitrariedade e hostilidade comuns no regime militar.

É claro que um olhar ao contexto marginal não chega a ser considerado algo novo; no entanto, a visão sobre os marginais apresentados pelo autor, a sua própria história de homem que lutou por ideais comunistas no período da ditadura, o envolvimento com questões culturais a partir da década de 1980 e a sua paixão pela literatura, demonstrada na sua caminhada de livreiro, resultam em textos de qualidade literária considerável e em observações minuciosas sobre aqueles que permanecem à beira da sociedade.

Ainda que importância de Arnaldo Campos enquanto figura pública no ambiente cultural e intelectual sul-rio-grandense seja inegável; como livreiro, cronista, gestor público, contista, novelista, agente cultural; é admissível, a partir desta temática cotidiana, comumente representada na literatura gaúcha contemporânea, junto à crítica sobre o autor, erguer uma discussão sobre a relevância da obra de Campos para a literatura, elencando subsídios que justifiquem a presença do contista na historiografia literária sul-rio-grandense contemporânea.

Para isso, surge a divisão temática proposta por Gilda Bittencourt em *O conto sul-riograndense – tradição e modernidade*, nas quatro vertentes que englobam os contistas gaúchos contemporâneos. Nelas é possível aproximar as narrativas de Campos a dois grupos: àqueles que permeiam as questões sociais, possivelmente às quais mais se aproxima dos contos do autor, com sensibilidade aos problemas sociais, à miserabilidade, aos fracos e oprimidos e à ferocidade do sistema capitalista; e àqueles que focalizam a relação do indivíduo com o mundo e/ou consigo, elencando problemas com a solidão, a inadaptação com o mundo, bem como outras perdas e frustrações, característicos do cunho existencial-intimista.

Campos paira, portanto, com sua narrativa curta, em uma variedade interessante de abordagens individuais e sociais, por vezes com aguçada criticidade, em outras com subjetividade quase poética. Seu personagem constitui-se como marginal por comportamento, por miserabilidade, por ideologia, por conflitos internos de aceitação e afirmação, por conflitos externos, quase sempre por opressão; de fato, o autor apresenta inúmeras facetas, múltiplas, como é o próprio gênero conto, conforme aponta Alfredo Bosi:

Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 2008, p.7).

Seja pela incapacidade fisiológica, pelos conflitos psicológicos ou ideológicos, ou por inadequações sociais, os personagens de Campos, sejam eles homem, mulher, jovem, velho, miserável, de classe média, forasteiro, religioso, branco, negro, fora-da-lei, aparecem em constante conflito, em um estado à margem, como a miserabilidade de Zé feio, Mirita e o Missioneiro; o choque cultural de Dmitris, o migrante que já não encontra sua identidade em lugar algum; os conflitos ideológicos na comunhão do comunismo com o cristianismo, aliados à repressão ditatorial, vivenciados pelo Padre Nestor.

Convém salientar que estes personagens que estão à margem, nas suas mais diversas variedades, assim permanecem. De certa forma, a alusão àqueles diferentes do conceito dominante, na exposição dos seus conflitos, não apresenta necessariamente uma obrigação de inclusão, mas sim de aceitação, visto que uma vez feita a ruptura, a simples igualização é imprópria, como aborda Richardson, ao citar Castel:

A exclusão, em compensação, não implica relação, mas sim divórcio. A tomada de consciência da exclusão não gera uma reação organizada de mobilização. Na exclusão não há grupo contestador, nem objeto preciso de reivindicação, nem instrumentos concretos para impô-la. A exclusão é uma ruptura (CASTEL, apud RICHARDSON, 2008, p. 47).

Assim, ao mesmo tempo em que a narrativa de Campos denuncia a realidade, provocando a reflexão do leitor, também ajuda na construção de uma identidade social múltipla, valorizando a variedade cultural. Cabe ressaltar que o extremismo, a indiferença e a falta de tolerância com o outro, com o próximo, de certa forma, constituem os fatores principais à exclusão e à marginalização. Deste modo, ao refletir sobre o assunto, levando em consideração que estamos em uma sociedade múltipla, como a brasileira, é possível definir essa relação de causa e consequência, por conseguinte, como descabida:

Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedidos de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na *ninguendade*. Assim foi até definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro. (RIBEIRO, 2009, p. 410)

Mas, se vivemos em uma sociedade múltipla, por que o ser humano permanece tão excludente? Por que, muitas vezes, não consegue nem entender, nem aceitar o outro e tão pouco a si mesmo? Talvez a exatidão em uma resposta a essas perguntas seja improvável; entretanto, textos como os de Arnaldo Campos contemplam reflexões consideráveis que permitem a aceitação da diversidade.

Infelizmente, no momento em que este trabalho de pesquisa e análise encontrava-se quase finalizado, surge a notícia da morte de Arnaldo Campos. O escritor, que sofria do Mal de Alzheimer e passara os últimos quatro anos em uma clínica na cidade de Gramado/RS, faleceu no dia 20 de setembro de 2012, aos 80 anos.

Confesso que a notícia de sua morte, ainda que esperada, visto que eu estava ciente do quadro clínico do autor nos últimos anos, causou um sentimento angustiante em mim e em meu orientador, talvez pela proximidade com a figura idealizada do autor Campos, que se confunde com o homem Arnaldo. Espera-se que a memória do autor e do cidadão Arnaldo Campos possa ser bem representada e homenageada neste trabalho.

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS

- AUTORES GAÚCHOS. **Nova série**. Arnaldo Campos. Porto Alegre: IEL; CORAG, 2002.
- BITTENCOURT, Gilda Neves. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CAMPOS, Arnaldo. **O degrau**. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- _____. **Réquiem para um burocrata**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- _____. **A boa guerra**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- _____. **A ceia do diabo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- _____. **Breve história do livro**. Porto Alegre: IEL; Mercado Aberto, 1994.
- _____. **O justiceiro & outras histórias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- _____. **Um livreiro de todas as letras**: Arnaldo Campos em entrevista a Renato Mendonça. Florianópolis: Escritório do Livro; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.
- HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- KOWARICK, Lucio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICHARDSON, Roberto Jarry. **Marginalidade, pobreza e exclusão social**: uma questão histórica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/5256557/marginalidadepobreza-e-exclusa-jarry>>. Acesso em: 6 nov. 2011.



HORIZONTES MARGINAIS DA LITERATURA BRASILEIRA: DA GERAÇÃO 70 AOS TALENTOS DA ESCRITA PERIFÉRICA

TIAGO PELLIZZARO
UNI^RITTER – FTEC

A PRIMEIRA “GERAÇÃO MARGINAL”

A produção literária de um grupo de poetas da Zona Sul do Rio de Janeiro nos anos 70, assim como o movimento surgido na periferia brasileira no início deste século, especialmente em São Paulo, cabem na etiqueta de “marginal”, embora a denominação não signifique a mesma coisa em ambos os casos. Desse modo, a primeira tarefa do presente estudo é procurar entender o sentido desse termo, as implicações de seu uso e como se posicionam culturalmente os autores assim classificados. Apesar do grande espectro de significados inerentes à “marginal”, todas as acepções remetem a uma posição “à margem”, sempre na confrontação com o “centro”, lugar que detém o poder de ditar as normas assumidas como de maior prestígio. Assim, do ponto de vista da criação artística, “marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes” (OLIVEIRA, 2011, p. 31). Nessa medida, os movimentos artísticos, sobretudo os de vanguarda, têm a marginalidade como condição, uma vez que surgem como afronta à tradição estabelecida, até sua assimilação pelo sistema. Desse modo, podemos afirmar que a luta entre tendências dominantes e marginais constitui o próprio modelo das transformações artísticas.

No caso dos assim chamados poetas marginais dos anos 70, como escrevem Heloísa Buarque de Hollanda (1980) e Carlos Alberto Pereira (1981), mesmo que relutassem contra a imposição do estereótipo, já que a mídia encarregou-se de difundi-lo, poetas marginais reconheciam-se desse modo na medida em que viam fechadas quase todas as portas das editoras consagradas no mercado à publicação de suas obras. À época, a censura patrocinada pela ditadura militar arrefecia ímpetus editoriais mais ousados, o que quer dizer que as publicações restringiam-se aos trabalhos de escritores com reputação consolidada (ou seja, os agentes que

ocupavam o centro do polissistema¹). Nesse cenário, resultava bastante difícil o aparecimento de novos talentos literários, estreantes na área eram praticamente vedados, porém, através de iniciativas de poetas como Chacal, Cacaso, Torquato Neto, Francisco Alvim e Ana Cristina César, uma produção à margem do cânone foi levada a efeito, trazendo à cena elementos de ruptura, não só do ponto de vista estético, mas relacionados também aos meios de acesso do público às produções artísticas e ao papel do artista como agente promotor de um outro tipo de relação com a cultura. Esses autores foram considerados membros da “geração mimeógrafo”, justamente por mimeografarem os textos que comercializavam, num processo de produção com características tipicamente artesanais. Tal atitude ocasionou profundas mudanças em relação à lógica que regia o mercado editorial convencional. Em vez de grandes tiragens, agora era possível confeccionar livros “sob demanda”, barateando-se o custo de cada exemplar. Em vez de contarem com uma ampla distribuição de suas obras nas redes de livrarias e de participarem de sessões de autógrafos esperando que o público os procurasse, seguindo o caminho inverso, esses poetas vendiam de mão em mão as suas produções, indo ao encontro dos leitores.

Segundo o esquema formulado por Even-Zohar para explicar o funcionamento do polissistema literário, podemos depreender que a produção alternativa que os poetas da geração 70 veiculam permite que, além de produtores, possam desempenhar uma função inovadora, afrontando o papel reservado às editoras. Isso porque os autores convertem-se em editores e distribuidores, o que confere autonomia para que decidam sobre o conteúdo dos textos a serem publicados, ao mesmo tempo que atuam na busca de um certo público consumidor.

Percebe-se, assim, uma posição importante dessa que é a primeira “geração marginal” da literatura brasileira, para que o circuito da comunicação literária passasse a e abarcar novas formas de manifestação. É como se, recorrendo efetivamente à teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, dentro das várias redes de relações que compõem a estrutura aberta do polissistema, um novo sistema eclodisse, criando regras peculiares de produção, circulação e consumo de textos. Por mais improvisada que transparecesse a organização dos poetas marginais, é plausível identificá-los como formadores de um sistema, visto que, de acordo com o pensador judeu, “para que um sistema funcione, não é necessário postular sua uniformidade” (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 11, tradução nossa). *Nuvem Cigana, Frenesi, Vida de Artista e Capricho* eram alguns dos grupos nos quais estava subdividida essa geração marginal, havendo diferenças quanto à faixa etária, à escolaridade e até mesmo no tocante à concepção particular do fazer literário naqueles moldes introduzidos, o que comprova não a uniformidade, mas a pluralidade que congregava o espaço que aqueles poetas estavam construindo, ao mesmo tempo

1 Conforme Even-Zohar (2007-2011, p. 29, tradução nossa) o significado de “sistema literário” para a teoria dos polissistemas pode ser assim formulado: A rede de relações hipotéticas entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias” e consequentemente essas atividades mesmas observadas através desta rede.

em que se inseriam num contexto de maior abrangência: o da literatura brasileira.

Junto ao antitecnicismo detectado por Carlos Alberto Pereira (1981) e alicerçado na fabricação artesanal dos livros, o anti-intelectualismo também fará parte da caracterização da poesia marginal dos anos 70. Concorre para a adoção desse comportamento o fato de que os efeitos da contracultura são, em grande medida, herdados pela geração 70. Heloísa Buarque de Hollanda (1980) descreve sobre a chegada ao Brasil desse fenômeno, que coloca em pauta o rock, o uso de drogas, a psicanálise, o corpo e tudo o que se refere à movimentação cultural jovem. Nova Iorque e Londres, em substituição a Paris, viram capitais mundiais dos “referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava” (HOLLANDA, 1980, p. 63).

Conforme Heloísa Buarque de Hollanda (1980), diferentemente do que ocorre na década anterior com o CPC e as vanguardas, a poesia marginal não objetiva qualquer revolução pelo engajamento político-literário de seus membros. A oposição dá lugar à rejeição, que necessita desenvolver meios alternativos para expressar-se. É exatamente uma imprensa alternativa que passa a ter representação. O Pasquim se converte num jornal *underground* inovador ao publicar entrevistas longas sem o uso de *copy-desk*, sinalizando que a linguagem formal deve ceder a sua hegemonia para a coloquial. No plano literário, a reivindicação é pela descrição das experiências comuns do cotidiano.

A NOVA GERAÇÃO MARGINAL: DO PASSADO AO PRESENTE

Passadas mais de duas décadas em relação à experiência dos poetas da Zona Sul do Rio de Janeiro, uma nova geração marginal na literatura desencadeou um movimento que ensejou a membros da periferia, como Heloísa Buarque de Hollanda (In: NASCIMENTO, 2009) destaca, a oportunidade de contarem sua própria história. O sentido de “marginal”, neste caso, não se aplica tão-somente ao fato de estarem à margem do cânone literário. A marginalidade se inicia com a condição de vulnerabilidade social dos escritores, tal como a percebida em Carolina Maria de Jesus, moradora da favela do Canindé, em São Paulo, e autora de *Quarto de despejo*. Quando lançada em 1960, a obra, que descreve o cotidiano do ambiente em que vivia, bem como a luta de Carolina pela sobrevivência, conquistou rapidamente o êxito comercial no Brasil. O exotismo envolvendo o caso dessa mineira nascida em Sacramento (uma favelada escrevendo literatura) é acentuado com a decisão da Editora Francisco Alves de não revisar² o texto de *Quarto de despejo*. Trata-se, como alerta Regina Dalcastagnè (2012), de uma discri-

2 A despeito da decisão editorial de deixar evidente a forma dita “inculta” da língua, o texto passou pela preparação de Audálio Dantas, jornalista que “descobriu” o talento de Carolina e foi o responsável pela edição dos originais.

minação, uma vez que editorialmente todos os textos passam por esse processo antes da publicação. Além disso, a pecha de exotismo converge para um aspecto flagrado por João César de Castro Rocha (2006): a abordagem da realidade da periferia possui apelo comercial, interessa aos consumidores de bens culturais. Nessa esteira, em 1997, Paulo Lins, morador da Cidade de Deus, publicou o romance que leva o nome da favela carioca, experimentando grande sucesso de crítica e público.

Quase que concomitantemente ao sucesso de *Cidade de Deus*, porém sem alcançar a mesma repercussão, Ferréz (alcunha de Reginaldo Ferreira da Silva) movimenta a atenção da imprensa ao lançar *Capão Pecado*. Trata-se de um romance cuja história transcorre em Capão Redondo, na Zona Sul de São Paulo, o “habitat” do autor. Temas como pobreza, violência, drogas, preconceito racial e traição compreendem a trama da obra. Há um narrador onisciente contando a vida de diversos personagens, em especial a de Rael, que acaba morto depois que matou Seu Oscar, o dono da metalúrgica em que trabalhava, pois após ter conquistado Paula, namorada de seu melhor amigo, Matcherros, descobriu que ela era amante do empresário.

Na epígrafe, Ferréz (2000) satiriza o fato de o texto estar fadado à infâmia, pelo reduzido número de leitores que o apreciarão e por não ser conveniente aos interesses da mídia e da sociedade: “‘querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”. A capa mostra, em primeiro plano, uma criança com os pés descalços e descamisada, empunhando um revólver na mão direita, com os braços estendidos e olhos vendados, exibindo ao fundo um conjunto de casebres do Capão Redondo. O corpo dela está todo tingido em vermelho. Em outras palavras, é a representação de uma vida recém-iniciada, todavia sem horizontes, que se arma para sobreviver e que se depara com o iminente risco de morte.

Em 2000, Ferréz passa a colaborar para a *Caros Amigos*, publicando artigos nas edições da revista. Conforme Érica Peçanha do Nascimento (2009, p. 43),

essa foi uma importante conexão para que ele se tornasse conhecido nacionalmente e conseguisse patrocínio para lançar outros autores com semelhante perfil sociológico (originários das classes populares e moradores ou ex-moradores das periferias urbanas brasileiras) no projeto de literatura marginal em revista.

Assim, em agosto de 2001, a “nova literatura marginal”, ou seja, a desempenhada por escritores da periferia, experimenta considerável avanço. Antes dessa data, Ferréz, Sérgio Vaz e Alessandro Buzo eram os únicos escritores que haviam conseguido publicar um livro de forma independente. Com a concretização do Ato I do projeto intitulado “Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia”, boa parte dos autores que dele participaram puderam estrear na arte literária. Atrelado a isso está o fato de que 15 mil exemplares do mencionado ato foram

vendidos, o que viabilizou a edição de outros dois cadernos, que circularam em abril de 2002 e em junho de 2004. Ao todo, 48 pessoas estiveram envolvidas com algum dos três números especiais da revista, tendo contribuído com 80 textos, sendo contos, crônicas, poemas e letras de rap (NASCIMENTO, 2009).

Consolida-se, assim, através do projeto de literatura em revista, um movimento. “Literatura marginal”, anota Érica Peçanha do Nascimento (2009), é como será denominado por uma escolha do próprio Ferréz, abrindo espaço, na literatura brasileira, para autores provenientes da periferia. Trata-se de uma produção baseada na autenticidade do relato de quem conhece o ambiente periférico por viver nele, seguindo o mesmo princípio de Carolina Maria de Jesus de que é preciso experimentar a fome para saber descrevê-la. Agora, o foco narrativo não é externo ou alheio à vida da favela, não se trata mais de um olhar de fora para dentro, senão no sentido oposto. A perspectiva é interna, nasce no âmago do contexto enfocado, como fez Carolina, porém sozinha em seu tempo, diferentemente deste novo momento no qual diversas vozes antes caladas passam denunciar calamidades, a apresentar sua crítica social, a expor seu ponto de vista, produzindo literatura. No manifesto “Terrorismo literário” elaborado por Ferréz ao lançar a primeira edição da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* ficam evidenciados esses pontos:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve. (...) Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Isso leva João César de Castro Rocha (2006, p. 37) a constatar “uma nova forma de relação entre as classes sociais” proposta nesse fazer literário. A “dialética da marginalidade”, conceito que o pesquisador desenvolve, em vez de ocultar a violência, exacerba o tema. No lugar da conformação das desigualdades, o embate a substitui, por meio da clara exposição das diferenças políticas, econômicas e culturais a dividir a sociedade. Emerge nos textos uma posição engajada, transformando os autores em representantes dos excluídos.

É importante salientar que, além da valorização da escrita, há uma atuação estético-cultural que mobiliza integrantes da literatura marginal contemporânea. A realização de saraus em bares, oficinas em escolas, eventos que conectam o fazer literário a outras artes, bem como a abertura de bibliotecas nas diferentes comunidades periféricas ampliam a participação cultural desses autores, que se transformam em interventores habilitados a se encarregar de uma tarefa cuja incumbência seria originariamente devida ao Estado. Nasce, dessa forma, um engajamento voltado à valorização e desenvolvimento dos talentos artísticos locais, missão de natureza

genuinamente política. Por meio do *Manifesto da Antropofagia Periférica*, lido na abertura da primeira edição da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, em novembro de 2007, e que tem por princípio defender “a Periferia unida, no centro de todas as coisas” (VAZ, 2008, p. 247), o poeta Sérgio Vaz desvela a essência do referido engajamento: “é preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. (...) Um artista a serviço da comunidade, do país” (VAZ, 2008, p. 247).

O artista-cidadão não pode ser confundido com o puro e simplesmente artista, pois há distinção entre os compromissos de ambos. Enquanto este tem olhos para ver o público na condição de consumidor das ideias que dissemina, não interessando muito a sua origem social e o seu grau de identificação ideológica, aquele, por mais que também persiga o sucesso editorial, não cogita abdicar da função de advogar em prol das causas de uma coletividade excluída, marginalizada, como se fosse porta-voz de suas angústias e necessidades. O artista-cidadão tem a alteridade como foco. Para ele, a arte não é produto exclusivo de uma elite, podendo ser igualmente celebrada nos redutos periféricos. Daí a importância do testemunho sobre a pobreza de uma população solapada pela falta de oportunidades de evolução profissional, os meandros que englobam o tráfico de entorpecentes e a progressiva acentuação das desigualdades entre classes, gerando violência e fortalecendo a criminalidade. “A Periferia unida, no centro de todas as coisas”, além de um desejo, representa a intenção de colocá-la numa posição de referência, de destaque, tendo por objetivo ressaltar uma de suas qualidades, a de possuir inteligência e autonomia para criar e se comunicar através da arte. No Sarau da Cooperifa, desde 2001 em atividade e realizado nas quartas-feiras no Bar do Zé Batidão, em São Paulo, poemas com temática social prevalecem nas apresentações. É a forma disponível para escancarar as mazelas enfrentadas e, desde aí, dirigir sua denúncia, como um verdadeiro “recado do morro”. Vaz chama a atenção para um detalhe transformador na vida desses moradores: “muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido a uma peça de teatro, que nunca tinha feito um poema, começou, a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura” (VAZ, 2008, p. 13). Tal comentário denota a carência e abandono a que está submetida a população da periferia, não somente quanto às necessidades econômicas, mas também culturais. O mais interessante, entretanto, é a promoção do estímulo à leitura, à escrita, enfim, à inserção no universo literário e artístico, uma missão assimilada no interior da comunidade, fazendo com que todos sejam protagonistas nesse processo.

A NOVA GERAÇÃO MARGINAL: DO PRESENTE AO FUTURO

Se, por um lado, após abril de 2004 não foi possível dar continuidade às edições que

garantiram visibilidade aos autores periféricos, diminuindo assim uma oportunidade de contato mais alargado com os leitores da literatura em revista, por outro foi suficiente para revelá-los e propiciar que alguns deles seguissem uma carreira literária. Em 2005, houve o lançamento de *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, com 25 textos veiculados no projeto de Ferréz em parceria com a *Caros Amigos*. A Global Editora criou a coleção Literatura Periférica, prestigiando oito obras³. A editora Aeroplano, através das coleções Tramas Urbanas e Literatura de Periferia - Brasil, publicou 20 livros, boa parte deles de autoria dos escritores periféricos. A Edições Toró, iniciativa de um deles (Allan da Rosa), já publicou dezenas de obras entre romances, poesias, contos e livros recitados, além de realizar cursos e oficinas, procurando alavancar os talentos da periferia.

Os saraus multiplicaram-se: Elo da corrente, da Ademar, da Brasa, do Binho, dos Mesquiteiros, entre outros. Todos programados para dias da semana diferentes, evitando a concorrência entre eles e oferecendo dessa forma uma alternativa cultural permanente à comunidade periférica. Multiplica-se, também, o número de escritores nesse contexto.

Até mesmo uma mudança de enfoque narrativo, no caso de Ferréz (2012), pode ser notada em *Deus foi almoçar*. Nessa obra, a crítica ao sistema já não se dá a partir do contexto da favela, mas fora dele, ao denunciar a invisibilidade e o vazio existencial a que os indivíduos são submetidos por causa do modo de vida baseado no consumismo. Quanto a Alessandro Buzo, apresenta semanalmente um quadro de cultura popular no SPTV, programa jornalístico da TV Globo de São Paulo. São tantas as parcerias celebradas com o centro do polissistema (renomadas editoras e emissora de televisão) que vale questionar: podem ainda esses autores ser considerados marginais?

A inclusão no sistema foi alcançada, é verdade, por uma minoria do grupo dos escritores da periferia, contudo, nas zonas urbanas mais pobres do país, majoritariamente em São Paulo, continua surgindo uma geração de escritores engajada em atividades sociais e culturais, amante do *hip-hop*, e que expõe em poemas, contos, romances e textos autobiográficos os dilemas da vida na favela, marcada pela onda de violência, pela pobreza, pelos efeitos do tráfico de drogas e pelo descaso das autoridades. Diante dessa dualidade em que poucos se consagram e muitos não têm a mesma sorte, pergunta-se: devem os autores “marginais” optar pela marginalidade editorial e econômica? Não podem aspirar a si próprios o direito ao sucesso? Será que deixarão de engajar-se em prol das causas periféricas em função da fama, capitulando perante o sistema?

Tais questões são, de fato, complexas, especialmente a última. Para entender, no entan-

3 São elas: *Colecionador de Pedras e Literatura, Pão e Poesia*, de Sérgio Vaz; *Guerreira*, de Alessandro Buzo; *85 letras e um disparo*, de Sacolinha; *De passagem, mas não a passeio*, de Dinha; *Da Cabula*, de Allan da Rosa; *A rima denuncia*, de GOG; e *Cela forte*, de Luiz Alberto Mendes.

to, como o mercado editorial legitima certos grupos em detrimento de outros, é extremamente pertinente a contribuição de Regina Dalcastagné (2012). Ao apresentar um estudo realizado com 258 romances publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, entre os anos de 1990 e 2004, Dalcastagné comenta que “os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 162). As constatações da pesquisa que a autora empreendeu levam à compreensão de que o enriquecimento da literatura passa pela democratização do acesso aos meios de produção cultural, pois desta maneira haveria uma pluralização de perspectivas, um respeito à expressão das diferenças. A literatura, segundo ela, para ser mais rica, precisa de maior representatividade. No entanto, o fazer literário está restrito a um grupo. Inclusive na reprodução das personagens isso é verificado. Quase não há negros, nem pobres representados, além da ocorrência da disparidade de gênero.

Ao identificar o perfil do escritor brasileiro, a pesquisadora revela quem está ocupando a posição central no sistema literário, o que permite novas contestações: por que os negros, as mulheres, os não diplomados e os moradores de outras regiões do país são excluídos dele? Eis o ponto-chave: a democratização da literatura por meio do acesso aos meios de produção cultural permanece encolhida e a reboque de grupos dominantes, o que exclui a diversidade de expressões.

Como destaca Even-Zohar (2007-2011, p. 26, tradução nossa), “nenhuma literatura funciona com um repertório pequeno”. No caso da literatura marginal periférica, a disseminação de textos garante a legitimidade e o valor de permanência do movimento. A conquista da independência para transformar em expressão artística os seus anseios é o foco, e esse exercício tem se mostrado prolífico. A identidade local não sucumbe. Em vez disso, desperta até mesmo a atenção de outros países, e para que os autores marginais deixem de ser discriminados pelo sistema o engajamento comunitário deve funcionar como sustentáculo desse projeto.

Dos poetas marginais dos anos 70 aos marginais das periferias brasileiras contemporâneas são muitas as diferenças – no que tange à classe social dos escritores, à atitude diante do mercado, às condições históricas de produção, à linguagem e à forma dos textos. Contudo, em um aspecto essencial ambas as “marginalidades” convergem: na atitude de conferir à literatura uma forma de visibilidade que não se restringe apenas à esfera estética, uma vez que ambos os movimentos souberam criar formas de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) não restritas aos ambientes eruditos, acadêmicos e elitistas, mas estendendo o regime da arte ao viver cotidiano e coletivo, no que reforçam, cada qual a seu modo e com meios próprios, a dimensão política da estética.

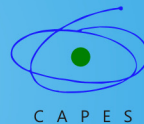


REFERÊNCIAS

- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura** (um libro electrónico provisorio). TelAviv: Universidad de TelAviv, 2007-2011.
- FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FERRÉZ. **Deus foi almoçar**. São Paulo: Planeta, 2012.
- FERRÉZ. **Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais da literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Ipotesi** (UFJF. Impresso), v. 15, p. 1-13, 2011.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROCHA, João César de Castro Rocha. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. **Letras**. Santa Maria, n. 32, p. 23-70, janeiro/junho de 2006.
- VAZ, Sérgio. **Cooperifa: antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

FANTASMA, O QUE ÉS: ASSOMBRAÇÃO OU REALIDADE?

TOMÁS MENDES DA SILVA
FURG

“Outrora, o passado não estava realmente morto e podia irromper a qualquer momento, ameaçador, no interior do presente. Na mentalidade coletiva, muitas vezes a vida e a morte não apareciam separadas por um corte nítido.” (Jean Delumeau)

O medo do sobrenatural é algo inerente ao ser humano. A literatura, em determinados momentos, retratará como esse específico medo mexe com a racionalidade dos indivíduos.

Sobre a possibilidade da existência de fantasmas, por exemplo, diferentes grupos de religiosos e estudiosos do tema divergem sobre o tópico, cada qual defendendo uma tese diferente: uma crença argumenta que só existe uma vida (na forma humana, essa vida!); outra que diz que a forma “invisível” - o fantasma, o espírito, o espectro - é que é a vida verdadeira, que o corpo humano seria somente uma passagem. Outra que propõe um momento de passagem, em que o indivíduo, pós-falência da vida humana, ficaria a transitar entre os humanos esperando encontrar um caminho final. Essa última possibilidade é que tanto mexe com a imaginação de estudiosos e demais curiosos no assunto. Ao longo da existência humana vão surgindo – principalmente na esfera da oralidade – cantigas, histórias e narrativas sobre pessoas que morrem e ficam a vagar entre os vivos. E quem as professa, muitas vezes, é responsável por defender a veracidade da história. E o escritor de Daniel Defoe, nesse sentido, é um exemplo. Sendo assim, é proposta nesse ensaio a análise do conto *A aparição da senhora Veal*, de Daniel Defoe a fim de verificar na narrativa citada como o discurso tenta legitimar a existência do elemento fantasma.

CONTOS DE FANTASMAS

O inglês Daniel Defoe (1660-1731) celebrou-se por ter escrito *As aventuras de Robinson Crusoe* (1719). Sua vida se caracterizou pela intensa produção literária e jornalística. Em

1704, fundou o jornal *The Review*, onde escrevia praticamente sozinho sobre todos os temas. É nesse periódico que Defoe irá publicar inicialmente estes *Contos de Fantasma*s, baseado em entrevistas ou relatos conhecidos pelo autor. Em seu tempo, os folhetins de horror e assombração, de grande interesse popular, proliferavam (LOVECRAFT, 1987). O auge deste gênero literário, entretanto, será apenas entre o fim do século XVIII e começo do XIX com a escola gótica, destacando obras como *Dracula* de Bram Stoker e *Frankenstein* de Mary Shelley.

O que chama a atenção é a divisão que Defoe faz em sua obra, pela veracidade dos relatos. Alguns dos personagens envolvidos do livro são assombrados por pessoas mortas, espíritos “do bem” ou “do mal”, atormentados. Outros, já sem sorte, são visitados pelo próprio diabo.

Importante observar que, de acordo com Lovecraft (1987), o conto *A Aparição da Senhora Veal* foi construído para, disfarçadamente, promover uma dissertação teológica sobre a morte, que vendia mal, uma vez que as camadas mais altas da sociedade estavam perdendo a fé no sobrenatural em face do racionalismo clássico.

A APARIÇÃO DA SENHORA VEAL

No prefácio do conto, Defoe, além de relatar a história, dá indícios do quanto acredita nela. Veja-se:

Prefácio

Esse relato é verdadeiro e cercado de muitas circunstâncias que podem induzir qualquer homem sensato a acreditar nele. Foi enviado por um cavalheiro, um juiz de paz em Maidstone, no Kent, e pessoa de muita inteligência, a um amigo seu em Londres, tal como está aqui redigido. O texto é certificado por uma dama parente do citado juiz de paz e que é pessoa de mente sóbria e de grande compreensão, a qual vive em Canterbury, a umas poucas portas da casa em que mora a senhora Bargrave, nomeada no relato. O juiz de paz acredita que sua parenta é de espírito tão atilado que nunca se deixaria enganar por qualquer fraude. Ela própria garantiu-lhe positivamente que a questão toda tal como aqui relatada e redigida constitui a verdade, e a mesma coisa que ela ouviu aproximadamente nas mesmas palavras da boca da mesma senhora Bargrave, a qual, ela sabe, não tinha razão para inventar e divulgar tal história, nem desejo de forjar e contar uma mentira sendo uma mulher muito honesta e virtuosa, e toda a sua vida um exemplo de piedade. O proveito que podemos tirar desse documento é ter em mente que há uma vida por vir depois desta e um Deus justo que retribuirá a cada um segundo os atos feitos com este corpo atual; devemos, portanto, refletir no que tem sido nossa vida; não se esquecer de que o tempo de que dispomos é curto e incerto e que, se quisermos escapar à punição reservada aos ímpios e alcançar a recompensa

dos que procedem bem, que é a vida eterna, temos de, no tempo que nos resta, voltar a Deus por um rápido arrependimento, deixando de cometer o mal e aprendendo a fazer o bem, partindo em busca de Deus, se com felicidade Ele possa ser de nós encontrado, e de levar tais vidas no futuro que Lhe possam ser agradáveis (DEFOE, 1997, p. 9).

Prontamente, o autor assume a veracidade do relatado. Porém, faz a ressalva de que caberá ao receptor apenas portar sensatez. Defoe destaca que quem enviou o relato foi uma “pessoa de muita inteligência” (um juiz de paz) e uma terceira pessoa (uma dama parente do citado juiz) “de mente sóbria e de grande compreensão” certifica o texto. Conforme o juiz “sua parenta é de espírito tão atilado que nunca se deixaria enganar por qualquer fraude”.

Segundo Defoe a dama mora perto da senhora Bargrave, nomeada no relato. Essa segunda senhora não teria “razão para inventar e divulgar tal história, nem desejo de forjar e contar uma mentira sendo uma mulher muito honesta e virtuosa, e toda a sua vida um exemplo de piedade”.

Esse é o começo do conto. É a história de uma amiga que visita a outra. O detalhe é que a primeira está morta: ela reaparece para resolver assuntos pendentes deixados e também tentar corrigir algumas injustiças cometidas ainda em vida.

A partir da leitura de Jean Delumeau (1990) entende-se que por toda parte da Europa católica acreditou-se nas aparições das almas do purgatório, que vinham pedir aos mortais orações, coletas de donativos, a reparação de erros cometidos por elas ou a realização de votos não cumpridos. Sendo assim, quando a senhora Veal procura a senhora Bargrave, percebe-se que a amizade delas retrata algo que estaria no imaginário da época de seu acontecimento.

AS SENHORAS BARGRAVE E VEAL: ENTRE LIVROS, AMIZADE E A MORTE

Amizade e morte. Dois temas próximos e distantes. Dois temas presentes na conversa das senhoras, geralmente baseada em obras lidas pelas duas mulheres.

Muitas vezes as leituras realizadas pelas personagens podem ceder informações sobre as preferências literárias do autor, podendo revelar alguns traços de sua personalidade. E os dois temas se destacam no curto texto de Daniel Defoe.

Sobre a morte, algumas falas das personagens irão demonstrar a identificação com o assunto, visto que é citado algumas vezes o livro de Drelincourt como referência sobre o tema. As duas senhoras “lamentavam juntas a fortuna adversa e liam o livro de Drelincourt sobre a morte e outros livros bons. E assim, como duas amigas cristãs, elas se confortavam” (DEFOE,

1997, p.12).

Mais adiante, a Senhora Veal classifica o ensaio de Drelincourt sobre a morte como “o melhor dos livros sobre o assunto” (DEFOE, 1997, p.14). A seguir, o narrador destaca o alcance que tal livro atingiu a partir do caso relatado:

A senhora Bargrave foi ter com seu vizinho de porta logo depois de despedir-se da senhora Veal, contou a tal vizinho a conversa maravilhosa que mantivera com uma velha amiga. O livro de Drelincourt sobre a morte tem sido, desde que isso aconteceu, comprado extraordinariamente. E deve ser observado que, não obstante todo o cansaço e o aborrecimento que a senhora Bargrave sofreu por causa dessa aparição, ela nunca recebeu o valor de um centavo por causa do relato, nem suportou que sua filha recebesse qualquer coisa de qualquer pessoa, o que demonstra que não tem interesse algum nessa historia (DEFOE, 1997, p. 23).

Pode-se verificar aqui uma tentativa do narrador em legitimar a veracidade da história por ele contada. Quer dizer, é possível ter, a partir do relatado, uma ideia de que o livro encontrava um público leitor entre seus contemporâneos e que a morte, o desconhecido e o sobrenatural eram assuntos de interesse popular.

E ambas as senhoras discorrem sobre o sentimento de amizade, principalmente do valor de sentido a elas. Logo, algumas passagens denunciam a reciprocidade entre ambas. A senhora Veal, em diálogo com a amiga, afirma que: “-- Senhora Bargrave, a senhora não é apenas a melhor, mas é a única amiga que tenho no mundo e nenhuma circunstância na vida dissolverá jamais tal amizade” (DEFOE, 1997, p.16).

Novamente, o papel do livro na interação entre as personagens fica evidente. Primeiro uma obra de relatos, depois um livro de poesia:

Então a senhora Veal mencionou o livro do doutor Hoerneck sobre o ascetismo, no fim do qual ele faz um relato da vida dos cristãos primitivos. Ela recomendou tais modelos para nossa imitação, e disse que as conversas deles não eram como as de hoje em dia.

- É de fato difícil – respondeu a senhora Bargrave – encontrar um verdadeiro amigo nos dias que correm.

- O senhor Norris – disse a senhora Veal – escreveu um bonito livro de versos intitulado *A amizade na perfeição*, livro que eu admiro enormemente (DEFOE, 1997, p.16).

O trecho acima citado atesta que ambas têm preocupação com uma amizade duradoura, e que essa siga um caminho exemplar.

Assim sendo, verifica-se que a amizade é algo de valor precioso às duas amigas, prin-

principalmente à senhora Veal, já que argumenta que a senhora Bargrave é sua única amiga. Para tanto, a referência a obras que tratem do tema. Já o outro tópico, a morte, é possível a análise de que, assim como com as senhoras, o escritor Daniel Defoe era um leitor recorrente do tema. Tal aspecto é referendado pela citação do livro de Derlincourt¹ em diversas partes do conto. O livro em questão é *Les Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort, avec les dispositions et préparations pour bien mourir*², de 1651.

A partir daí:

[...] pode-se perguntar se foi por simples jogo que Shakespeare evocou o espectro do pai de Hamlet e Tirso de Molina animou a estátua do comendador. Os espectadores dessas peças consentiam em uma ficção com que não se iludem? Ou então – o que é mais provável – aderiam em sua maioria à crença nos fantasmas? (DELUMEAU, 1990, p. 86).

MEDO

É preciso analisar o contexto de escrita da obra. Europa, século XVIII. Um continente que vive uma transição do sistema feudal à lógica urbana e moderna, mas que mantém resquícios da mentalidade do medievo. Afinal, essa mudança não é brusca e nem tão rápida: é uma longa transição em que determinados aspectos, como a influência religiosa e o medo do sobrenatural, permanecerão ditando certos comportamentos de homens e mulheres.

Jean Delumeau, em *A história do medo no Ocidente*, irá argumentar que o medo é natural (1990, p. 18). Na introdução de seu trabalho, Delumeau irá fazer uma compilação de citações – misturando relatos, descrições e conselhos antigos e contemporâneos de intelectuais, viajantes e tantos outros – com o intuito de justificar que “O medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (1990, p.19).

O historiador francês destaca também em particular o medo dos fantasmas. Irá encaixá-los na categoria dos medos espontâneos e permanentes (1990, p.31). Em seguida, ele ressalta

1 Charles Drelincourt (1595-1669), teólogo e pastor protestante francês. Escritor prolífico, suas obras tiveram inúmeras impressões, inclusive em inglês. Segundo a fonte aqui consultada, Daniel Defoe se refere à obra, supostamente, com o propósito de promover a obra francesa entre seus leitores ingleses. Não obstante isso, a contribuição do escritor inglês estará presente na quarta tradução em língua inglesa (1706). http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Drelincourt consultado no dia 20/08/2013.

2 Segundo a fonte aqui consultada, essa obra já teve quarenta edições até fim do século de produção. <http://www.museeprotestant.org/Pages/Notices.php?noticeid=559&scatid=136&lev=1> consultado no dia 20/08/2013. Outro site, que pode servir de acesso a bibliotecas digitais que contem algumas obras do citado para leitura (entre outros) é: http://www.prdl.org/author_view.php?s=40&limit=20&a_id=244&sort=.

o poder da religião, principalmente a Igreja Católica, no enraizamento de diversos medos na mente das pessoas.

Numa possível relação entre o medo aqui trabalhado e a literatura em análise Remo Ceserani (2006, p. 71) argumenta que:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores.

Nesse sentido, Defoe apresenta o tema da amizade entre duas mulheres, da relação e dos assuntos entre elas para, após isso, e mobilizando as expectativas do leitor, apresentar a temática da aparição após a morte da senhora Veal.

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Ao trabalhar com o misterioso, o desconhecido, com a temática da morte e da aparição após a morte, o conto envolve o medo que está atrelado ao tema dos fantasmas.

FANTASMAS

A questão da morte foi crescendo junto ao desenvolvimento econômico, social e cultural da humanidade. Teóricos e outros profissionais começaram a apontar aspectos sobre a “passagem final”, na tentativa de dar um caráter científico ao mesmo tempo em que a religião se fazia presente nessa construção. E a literatura – como elemento importante, seja da constituição humana, seja do imaginário coletivo - trilhou caminho semelhante em relação à morte, como no exemplo abaixo, em que é citado um trecho do Bardo inglês.

[...] a concepção da Igreja de uma separação radical da alma e do corpo no momento da morte não podia progredir senão lentamente. Ainda no século XVII, inúmeros juristas dissertam sobre os cadáveres que põem a sangrar na presença do assassino, apontado assim à justiça. O teólogo irmão Noël Taillepied, que publica em 1600 um *Traicté de l'apparition de esprits...*, ensina categoricamente: “Se um bandido se apro-

xima do corpo que ele tiver matado, o morto começará a espumar, suar e dar algum sinal”

O médico Félix Platter vê a coisa acontecer em Montpellier em 1556. No primeiro ato de *Ricardo III*, Shakespeare faz o cortejo fúnebre de Henrique VI passar diante do assassino. À frente deste, o cadáver sangra (DELUMEAU, 1990, p. 84).

Percebe-se a partir do citado acima, então, uma relação de sintonia entre algo que transita entre o imaginário e o popular (cadáveres sangrando), passando pela legitimação de profissionais (no caso acima, juristas e o médico) até ganhar espaço na literatura.

O historiador Jean Delumeau (1990) cita dois acontecimentos que podem trazer luz sobre a crença popular na Europa da transição entre o Medieval e a Modernidade. Segundo o autor, os dois exemplos são retirados de um manuscrito do século XV, consagrado às *Vidas de Santos*.

O primeiro caso é de um homem que tinha o hábito de recitar um *De profundis* sempre que atravessa um cemitério. Ora, um dia ele é atacado por seus “mais mortais inimigos”. Corre para o cemitério mais próximo e é defendido “vigorosamente” pelos defuntos, cada um tendo “na mão um instrumento do ofício em que servira em vida [...] do que seus inimigos tiveram grande temor e fugiram todos apavorados”.

O outro relato é parente próximo do precedente e vem justo depois dele na crônica: um padre celebrava todos os dias uma missa para os mortos; foi denunciado a seu bispo (sem dúvida porque se considerava esse rendimento muito lucrativo). O prelado proibiu-o de celebrar o ofício, mas, depois de algum tempo, ele veio a passar por um cemitério. Os mortos assaltaram-no. Para ser libertado, precisou prometer restituir ao padre o direito de dizer missas para os mortos.

Ambos os casos mencionados por Delumeau (1990) podem ser considerados como uma apologia da oração pelos defuntos, certamente; mas ao mesmo tempo, servem como testemunho da crença nos fantasmas, na vida após a morte.

O FANTÁSTICO

O conto de Daniel Defoe pode ser analisado a partir do teórico Todorov e sua conceituação de fantástico, já que:

O fantástico ocorre nesta incerteza. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1975, p. 31).

A hesitação, portanto, define o fantástico. A incerteza, junto ao medo, são sensações provocadas no personagem e no leitor.

Já o crítico literário Rogel Samuel, sobre o fantástico, argumenta que:

Chama-se “fantástico” à convivência do real com o irreal, que se faz a partir da noção de realidade, tomada como hipótese falsa, a que se dá uma aura de incerteza e de que não se tem nenhuma explicação satisfatória. O fantástico assume o caráter de aventura, às vezes simbólica, subordinada à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. (2007, p.31)

Caberá um contexto em que há o questionamento do real, da ambiguidade da norma, da profanação do sagrado e do saber, “cujo papel primordial é a paródia das leis do instituto do sagrado, pelo ridículo que é quando deixa de apavorar” (SAMUEL, 2007, p. 32).

No fantástico, o cotidiano é o lugar que é marca pela onipresença da convivência entre o real e irreal. Conhecido e desconhecido:

O fantástico trabalha a partir do questionamento da realidade, que põe e questiona como hipótese falsa, através de acontecimentos estranhos que acontecem, e a que dá uma aura de incerteza e para os quais não encontra nenhuma explicação satisfatória. Avizinha-se do sobrenatural, que lhe é familiar, pois tem a função de preparação, de introdução espetacular de um quadro que não vai explicar (SAMUEL, 2007, p.33-34).

Assim sendo, o fantástico trabalha com a realidade. Porém, a vida cotidiana sofre a inserção do mistério nas relações normais. É um jogo em que o ceticismo faz parte e que “[...] a narrativa fantástica não resolve um esclarecimento cultural, mas realiza um jogo do irreal e do inverossímil com determinada função da racionalidade, para questionar a própria racionalidade vigente” (SAMUEL, 2007, p.34).

O conto da Aparição pode servir ao propósito de comprovar o quão era tênue a linha que dividia vivos e mortos e o quanto estes estavam presentes no imaginário das pessoas na época de escrita do escritor inglês.

O livro como um todo é um exemplo de como Daniel Defoe era piedoso e temente a Deus. Mais do que isso, o livro serve como uma apologia à amizade sincera entre duas mulheres que queriam muito bem: ambas se culpam pela distância que mantiveram por determinado tempo, mas quando se reencontram, fazem valer o significado que tem serem amigas além da vida. Uma amizade que supera a morte. Supera inclusive as crenças e a religião oficial do período.

O cristianismo encarregou-se, então, pouco a pouco da crença nos espectros, dando-lhe uma significação moral e integrando-a numa perspectiva da salvação divina. Mas, entre o dis-



curso teológico sobre as aparições e o cotidiano vivido, uma distância subsistiu mais ou menos larga segundo os mais variados setores geográficos e culturais da existência humana.

Em suma, Daniel Defoe foi, antes de tudo, um homem de seu tempo: religioso (que sofre a influência da Reforma e da moral protestante) e que ainda assim pertencia a um mundo cercado de indecifráveis mistérios e cheio de soluções mágicas e sobrenaturais para eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESERANI, Rome. **O fantástico**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006.

DEFOE, Daniel. **Contos de fantasmas**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

DELUMEAU, Jean. **O medo no Ocidente**. 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANÁLISE ARGUMENTATIVA COMPARATIVA ENTRE FÁBULAS DE LA FONTAINE E SUA RELEITURA POR MONTEIRO LOBATO

VAGNER ANTONIO SOLANO GUIMARÃES
UPF/FAPERGS

1 TEMA

O tema a ser pesquisado neste trabalho é a argumentação em fábulas de La Fontaine e em sua releitura por Monteiro Lobato

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

O tema, de forma mais delimitada, é a comparação entre as argumentações de fábulas de duas épocas distintas, as originais, de La Fontaine, e suas Releituras, por Monteiro Lobato, a fim de constatar se a mudança ocorre apenas na manifestação linguística ou na argumentação.

1.2 JUSTIFICATIVA

Na linha de pesquisa da Constituição do texto e do discurso, o papel do linguístico na construção do sentido é um enfoque pouco estudado por outras linhas da linguística que tratam da leitura. Há outras linhas de investigação que se ocupam da leitura, mas focalizam o estudo em elementos externos ao discurso. Pouco do sentido é vinculado ao linguístico.

A Teoria da Argumentação na Língua, linha teórica da qual este trabalho irá se embasar, distingue-se de outras teorias semânticas porque considera que o sentido está na língua e que esse sentido é argumentativo. Essa teoria permite explicitar a argumentação do enunciado por meio da construção de encadeamentos, que traduzem o sentido do discurso.

Esse trabalho apresenta como contribuição para a linha de pesquisa da qual está inserido a sugestão de novas formas de se fazer a leitura de textos, apresentando, assim, uma nova metodologia de leitura.

Os discursos a serem considerados para a análise semântica sob o foco da TBS são fábulas. A razão da escolha do gênero é que esses discursos permitem comparações entre si, no que se refere às estruturas discursivas e ao sentido argumentativo.

2 PROBLEMATIZAÇÃO

2.1 PROBLEMA

As fábulas de La Fontaine e sua releitura por Monteiro Lobato se diferenciam quanto à argumentação ou apenas na manifestação linguística dessa argumentação?

2.2 HIPÓTESE

Analisando-se a influência que as diferentes argumentações evocadas pelas entidades linguísticas têm em cada narrativa, verifica-se que algumas argumentações evocadas pelas fábulas e suas morais se mantêm, apesar das diferentes épocas que cada texto foi escrito, porém, outros conceitos, importantes para a construção do sentido global da fábula, apresentam alterações consideráveis.

3 OBJETIVOS

3.1 GERAL

Investigar através da leitura argumentativa da fábula original e de sua releitura quais eram os ensinamentos defendidos

3.2 ESPECÍFICOS

- Empregar nova metodologia de leitura, por meio da teoria da argumentação na língua.
- Investigar, através da comparação entre diferentes fábulas, se há alterações nos encadeamentos evocados pelas morais da fábula e da sua releitura.
- Entender ensinamentos morais de cada época através do texto.

4 METODOLOGIA – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para que os objetivos deste trabalho sejam alcançados, propõe-se analisar as fábulas à luz da Teoria da Argumentação na Língua. A realização se dará por intermédio de pesquisas bibliográficas que, segundo Prodanov e Freitas (2013, 128), é “quando se é concebida a partir

de materiais já publicados”, os quais darão suporte teórico para que se realizem seus objetivos. Dessa forma, como afirmam Rauber e Soares (2005, p. 27), como a pesquisa é bibliográfica, os primeiros procedimentos serão de leitura, fichamento e síntese de textos e em seguida análise dos dados.

A partir da realização dessa parte teórica, serão analisadas as fábulas através de encaideamentos em *donc e pourtant*. A abordagem é de caráter qualitativo, o qual se dá quando “o ambiente natural é fonte direta para a coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados.” (PRODANOV e FREITAS, 2013, p. 128).

As fábulas foram escolhidas porque explicitam, através dos discursos com lições de moral, o que é considerado ético para determinada época. Por meio da comparação entre as fábulas, verificou-se que cada fabulista, ao produzir os discursos, deixou marcas de sua subjetividade, ou seja, assumiu pontos de vista. Como corpus, foram selecionadas seis fábulas e foi-se verificado no que se assemelhavam e no que se distinguiram linguisticamente, isto é, como o sentido foi construído em cada uma delas. Para isso, a leitura desses discursos tem a TBS com base.

As seis fábulas selecionadas foram: Unha-de-fome e O avarento que perdeu seu tesouro; As duas panelas e A panela de barro e a panela de ferro; O rato e a rã e A rã e o rato.

A análise dos enunciados será feita da seguinte forma

- Segmentar o discurso em enunciados;
- Levantar as argumentações internas ao léxico;
- Levantar as argumentações internas aos enunciados;
- Comparar os discursos por meio das análises realizadas.

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

5.1 FÁBULA

A fábula é uma pequena narrativa curta que se origina do conto popular. Tem por objetivo divulgar uma instrução de caráter moralizante, impessoal, sem localizar precisamente um fato ou um personagem. Para isso são utilizados animais como protagonistas de situações nitidamente humanas, em que revelam virtudes e defeitos próprios dos seres humanos. Como resultado da narrativa, vem a lição de moral.

Os personagens são símbolos, isto é, são representativos de algo num contexto mais amplo. Por exemplo, o leão é o símbolo da força e do poder, e a raposa é o símbolo da astúcia. Esse

simbolismo animal, segundo Coelho (1991), está relacionado com o totemismo e a zoolatria dos tempos mais remotos da civilização, reflexo da sua visão de mundo na época.

Originalmente, os povos orientais utilizavam-se de narrativas moralizantes para difundir princípios religiosos, principalmente do budismo. Embora os personagens não fossem animais, os preceitos eram uma constante, o que caracterizava o gênero. Inclusive, a moralidade era muito mais valorizada do que a narrativa em si. Essa importância chegou à Idade Média, quando os copistas, transcrevendo fábulas, copiavam a moral com tinta vermelha, salientando-a das narrativas, escritas em preto.

5.2 TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA: CONCEITOS

Segundo Saussure, no Curso de linguística Geral, a língua é um sistema de signos, na qual cada signo tem seu valor em relação aos outros signos e que sua ordem é puramente linguística. Ainda, “cada elemento só pode ser definido em relação a outros elementos. Sua realidade própria é inseparável da realidade no sistema” (SAUSSURE, 2006, p. 133). Seguindo nessa mesma linha, a teoria da Argumentação na Língua (daqui em diante ADL), criada por Oswald Ducrot, com a colaboração de Jean-Claude Anscombre e, atualmente, de Marion Carel, “é uma aplicação do estruturalismo Saussuriano à semântica linguística na medida em que, para Saussure, o significado de uma expressão reside nas relações dessa expressão com outras expressões da língua” (CAREL, 1992, p.11). A ADL assume que a argumentação está inscrita no sistema linguístico e que o sentido de uma entidade linguística é constituído por certos discursos, chamados de encadeamentos linguísticos, que essa entidade linguística evoca.

A ideia central é que o sentido de uma expressão não está constituído pela informação que porta e sim pelos discursos argumentativos que podem encadear-se a partir dessa expressão. A argumentação não se agrega ao sentido, mas sim constitui o sentido. Sua ordem é, então, puramente linguística, por ser constituída somente no eixo sintagmático, isto é, nos sintagmas. A ADL tem por finalidade explicar o sentido obtido pelas relações sintagmáticas entre frases, expressões e palavras na utilização da língua, sendo, portanto, uma semântica sintagmática. Desse modo, é inviável a ideia de procurar o significado das palavras no dicionário, quando se quer compreender um enunciado. A ADL rejeita e considera ingênua a concepção tradicional ou referencial de sentido, em que, para que haja sentido, um argumento A chega a uma conclusão C a partir de um fato H, que pode ser considerado verdadeiro ou falso. Segundo Ducrot (p. 72),

nós construímos nossa teoria da argumentação em oposição a essa concepção tradicional. Segundo esta última, um discurso contém argumentação se se satisfazem três condições. Em primeiro lugar um discurso deve conter dois segmentos que se chamam A e C. A é argumento e C é a conclusão. [...] A segunda condição consiste em que A indica um fato H. [...] A terceira conclusão para que haja argumentação segundo a concepção tradicional consiste em que a conclusão C possa ser tirada a partir do fato H. Em outras palavras, há relação de implicação entre H e C.

Esse movimento faz referência ao mundo extralinguístico. Ducrot refuta e considera insuficiente essa concepção pelo simples fato de que na língua há pares de frases que, em um mesmo contexto, designam o mesmo fato, porém, as argumentações aceitáveis a partir das frases são totalmente contrárias.

Tome-se como exemplo os encadeamentos:

- (1) Pedro comeu pouco.
- (2) Pedro comeu um pouco.

Em um determinado contexto, os dois enunciados designam o mesmo fato. Caso se admita (01), também se pode admitir (02). Nos dois enunciados a ideia de que Pedro trabalhou pouco não é falsa. Todavia, as conclusões possíveis a partir desses enunciados são totalmente opostas. Em um contexto em que Pedro estava doente e precisava comer para melhorar, a partir de (01), pode-se concluir *portanto não vai melhorar* e a partir de (02), *portanto vai melhorar*. Logo, as duas frases expressam o mesmo fato, no entanto, são opostas do ponto de vista argumentativo. Assim, o poder argumentativo do enunciado não se determina somente pelo fato que expressa esse enunciado, mas também pela sua forma linguística.

A Teoria da argumentação na língua propôs, em primeiro lugar, que as relações semanticamente pertinentes eram os encadeamentos argumentativos entre dois predicados, que eram explicitados pela fórmula X conector Y. Nessa fase inicial, eram apenas considerados os segmentos unidos pelo conector DC (significa *donc* em francês e *portanto* em português), que ligava um signo a outro. Tomando como exemplo a palavra *inteligente*. Segundo a ADL, a significação consiste nos discursos que podem ser encadeados a partir da palavra *inteligente*. Dessa forma, a significação de uma oração como *Pedro é inteligente* será o conjunto de encadeamentos que podem se formar a partir dessa oração, como, por exemplo, *Pedro é inteligente, portanto conseguirá resolver o problema*. Dessa forma, os encadeamentos entre dois predicados, de acordo com essa primeira parte da teoria, eram apenas normativos, encadeamentos em DC.

Mais um detalhe, para a teoria, os fatos ou conteúdos informativos não constituem o sentido de uma entidade linguística. Essa constituição cabe às palavras e às estruturas frasais. Dessa forma, enunciados como (01) Pedro comeu pouco e (02) Pedro comeu um pouco contém a mesma informação, porém assumem conclusões contrárias. Assim, pode-se encadear a partir do enunciado (01) DC não vai melhorar, e a partir do enunciado (02) DC vai melhorar. Dessa forma, se faz evidente esse ponto, que é de extrema importância para a teoria: os encadeamentos em *portanto*, encadeamentos argumentativos, não se baseiam na informação que portam os segmentos encadeados.

A partir daí, a teoria avança para a segunda fase, em que é acrescentada a noção de *topos*, na qual se conceituava que os encadeamentos argumentativos se baseavam em princípios gerais chamados *topoi* como uma garantia ou um princípio argumentativo que relacionaria um argumento e uma conclusão. Esse termo, *topos*, já fora utilizado antes em Aristóteles, e se apresenta sob a forma de uma garantia que pode se explicitar da seguinte maneira: *quanto mais verdadeiro é o que se diz no argumento, mais verdadeiro é o que se dirá na conclusão*. Desse modo, o *topos* que garantiria a passagem do argumento à conclusão. Voltando ao exemplo anterior, *Pedro é inteligente, portanto conseguirá resolver o problema* se baseia no princípio *quanto mais inteligente a pessoa for, mais ela conseguirá resolver problemas*. Em realidade, ao se utilizar a noção de *topos*, Ducrot estava se baseando em princípios fora da ordem linguística, que eram independentes da língua. De acordo com Ducrot, (2005, p. 13)

ao introduzir estes *topoi*, Jean-Claude Anscombre e eu baseávamos as relações argumentativas em princípios que não são de ordem linguística. Em outras palavras, baseávamos a argumentação na relação que existe na realidade (...) Ao basear, então, a argumentação em noções independentes da língua, estávamos, em realidade, renunciando ao princípio saussuriano segundo o qual a língua só se estuda por ela mesma.

Marion Carel se deu conta que a noção de *topos* contrariava a ideia central da teoria, em que o sentido de uma expressão está dado pelos discursos argumentativos que pode encadear-se a essa expressão. Ainda, aponta que na fórmula geral que esquematiza os encadeamentos argumentativos A *donc* C, o sentido do primeiro segmento contém nele mesmo a indicação que ele deve ser completado pela conclusão. Dessa forma, não existe um princípio argumentativo, um *topos*, que seria uma garantia que liga um argumento a uma conclusão, pois o predicado *donc* C já está inscrito no primeiro elemento, A. Tome-se como exemplos os encadeamento (01):

(03) *Faz calor (A), donc vamos passear (C).*

Esse enunciado seria garantido pelo *topos quanto mais quente for, melhor é pas-*

sear. No entanto, se o segundo segmento do enunciado for alterado, ficando da seguinte forma:

(04) *Faz calor (A), donc não vamos passear (C)*.

Nesse caso, pode-se notar que o primeiro segmento do enunciado (3) tem sentido oposto relacionado com o primeiro segmento do enunciado (4). Em (3), o calor é favorável a um passeio e em (4), é favorável para ficar em casa. Através desses exemplos, pode-se concluir que o sentido do primeiro segmento é produzido apenas na relação com o segundo segmento. Se vistos fora do encadeamento, eles não têm sentido completo. Então, em sua tese, em 1992, foi uma crítica a essa teoria e, a partir desse momento, foi abandonada a ideia de topos, dando início a uma nova etapa, que mudaria o rumo da teoria, a incorporação da noção dos blocos semânticos proposta por Carel.

5.3 TEORIA DOS BLOCOS SEMÂNTICOS

Essa teoria teve uma forte alteração no momento em que Carel (1992) faz uma renovação, criando a teoria dos blocos semânticos (daqui em diante TBS), onde suprime a noção de topos. Essa mudança em partes apoia e em partes contraria os pressupostos que até então eram desenvolvidos na Teoria da Argumentação na Língua. Na nova etapa, da mesma forma que anteriormente, o sentido não é constituído por fatos, crenças e ideias e sim por discursos que a entidade linguística evoca, discursos, esses, chamados de encadeamentos argumentativos. Para a TBS, a unidade mínima de argumentação é uma relação entre dois segmentos, que pode ser esquematizada da seguinte forma:

X CONECTOR Y

Nessa fase, um dos pressupostos que é questionado e reformulado é que o sentido seria constituído apenas por discursos normativos, do tipo isso PORTANTO aquilo, sendo assim, as argumentações apenas movimentos conclusivos. A TBS propôs que, além dos discursos normativos, fossem considerados encadeamentos argumentativos os encadeamentos do tipo isso MESMO ASSIM aquilo, que seriam discursos transgressivos. Carel (2005, p.81) afirma serem as palavras, em Francês, *donc*, (portanto ou então) que marcam o caráter normativo de uma argumentação e as palavras, *pourtant*, (mesmo assim ou apesar de) que assinalam, de outro lado, uma argumentação transgressiva. Foram escolhidos esses conectores porque produzem uma interdependência entre os dois segmentos. A ideia

base da TBS, segundo Graeff (2011, p. 222), é que argumentar não é justificar e que existem duas unidades semânticas básicas A DC C e A PT neg-C, visto que a interdependência entre A e C é a mesma.

Como exemplo da afirmação de que os segmentos dos enunciados são interdependentes, que não podem ser separado em duas partes semanticamente independentes, tome-se o seguinte encadeamento, contendo dois segmentos unidos por um conector:

(05) Pedro é rico, portanto é feliz.

Nesse encadeamento, o primeiro segmento, “Pedro é rico”, apenas tem o seu sentido completado pelo segundo segmento, “portanto é feliz”. Se for observado o primeiro segmento de uma maneira isolada, perde-se o sentido, podendo, dessa forma, chegar-se a uma conclusão contrária à esperada. Da mesma forma, o segundo segmento apenas ganha seu sentido se observado no encadeamento com o primeiro.

O encadeamento anterior constitui um encadeamento normativo ou encadeamento em DC. O segundo tipo de encadeamento é o encadeamento transgressivo ou encadeamento em PT. Observe-se o exemplo:

(06) Pedro é rico, mesmo assim é infeliz.

Dessa forma, conclui-se, novamente, que cada um dos segmentos somente toma seu sentido na relação com o outro que o acompanha. Isso se chama interdependência semântica. Essa oposição entre normativo e transgressivo se encontra no interior das palavras e se estende por toda a língua.

Diferentemente do encadeamento (06), o possível encadeamento *Pedro é rico, portanto é infeliz* não é transgressivo e sim normativo. É, em realidade, contrário às crenças sociais. Está inserido em uma sociedade em que dinheiro não traz felicidade. O encadeamento normativo *Pedro é rico, portanto é feliz*, vê a regra (a riqueza traz felicidade). O encadeamento *Pedro é rico, portanto é infeliz* deve, então, ser bem diferenciado de *Pedro é rico, mesmo assim é infeliz*: o primeiro contradiz a regra segundo a qual a riqueza traz felicidade; o segundo contenta-se em desobedecê-la. Um não é transgressivo, apenas pertence a outro bloco semântico, conforme será visto adiante.

Como os encadeamentos possuem uma interdependência semântica que unem o primeiro segmento (A) ao segundo segmento (B) do encadeamento, esses dois segmentos podem formar oito conjunto de encadeamentos, isso é, são oito possibilidades de combinações, que são chamados de aspectos argumentativos. Isso é possível por meio da alter-

nância de conectores e pela presença da negação. Esses oito aspectos se dividem em dois blocos semânticos, e a relação entre o segmento (A) e o segmento (B) é a mesma dentro dos quatro aspectos de um bloco semântico. Os quatro aspectos do mesmo bloco podem ser esquematizados da seguinte forma:

A DC B
A PT NEG-B
NEG-A PT B
NEG-A DC NEG-B

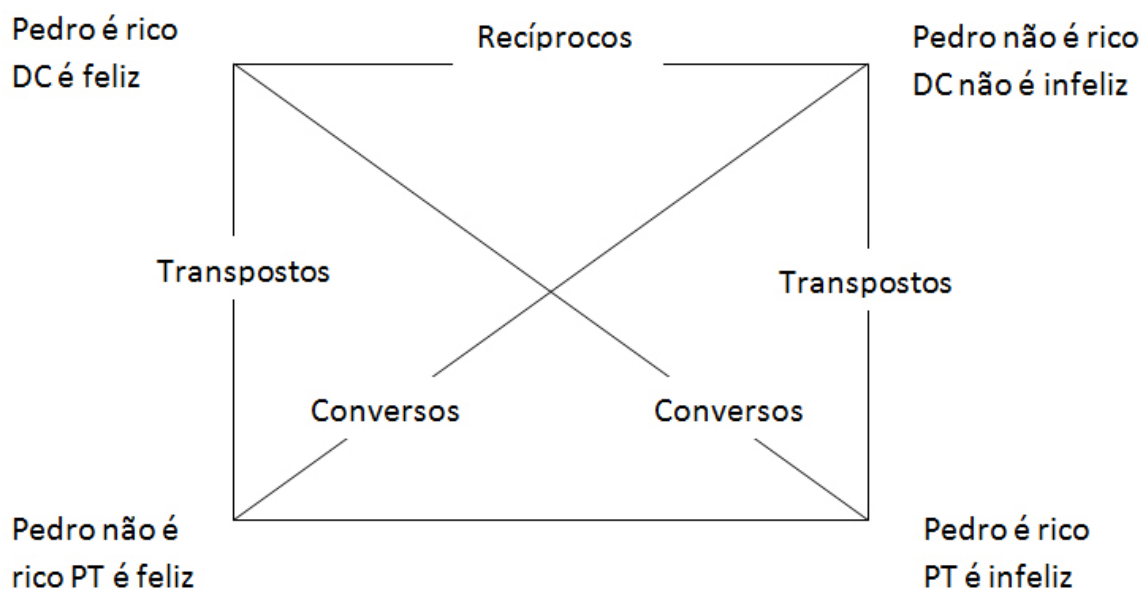
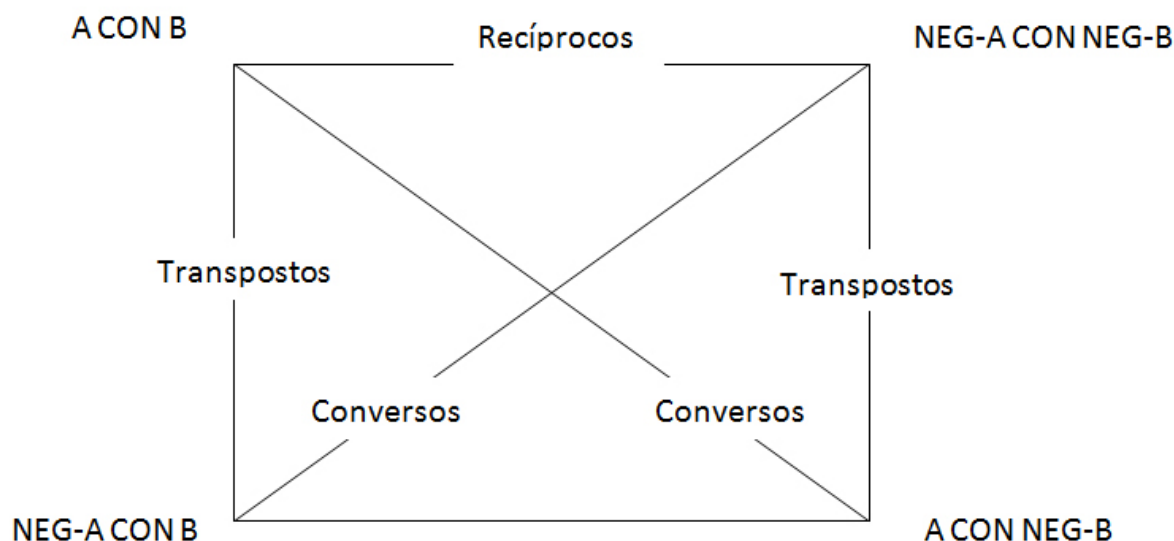
Esses quatro aspectos, então, são elementos de um mesmo bloco semântico, o Bloco semântico 1. Como dito anteriormente, o segmento (A) e o segmento (B) podem formar oito conjuntos de encadeamentos. Dessa maneira, os outro quatro aspectos restantes formam outro bloco, o Bloco Semântico 2, que pode ser explicitado da seguinte forma:

A DC NEG-B
A PT B
NEG-A DC B
NEG-A PT NEG-B

Esses aspectos pertencem ao segundo bloco, o qual é completamente diferente do primeiro. Para formalizar a noção de bloco semântico, Carel utiliza o *quadrado argumentativo*.

Os quatro aspectos pertencentes a um mesmo bloco estabelecem relações entre si, que são denominadas *conversas, recíprocas ou transpostas*. Denominam-se recíprocos os encadeamentos A CON B e NEG-A CON NEG-B, em que são mantidos os mesmos conectores e os segmentos são negados. Os encadeamentos A CON B e A CON NEG-B são denominados conversos, pois ocorre a troca dos conectores e a negação do segundo segmento. Enfim, são denominados transpostos A CON B e NEG-A CON B, em que há alternância dos conectores e negação do primeiro segmento.

Os esquemas abaixo formalizam os oito aspectos e as relações discursivas interiores do Bloco Semântico 1 e o Bloco Semântico 2.



Segundo a TBS (CAREL; DUCROT, 2005), o vínculo existente entre os enunciados e as entidades semânticas pode ser tanto interno quanto externo. Assim, a TBS cria o conceito de argumentação interna (daqui em diante AI) e argumentação externa (daqui em diante AE).

5.4 ARGUMENTAÇÃO INTERNA E ARGUMENTAÇÃO EXTERNA

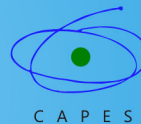
Às entidades linguísticas podem ser atribuídas duas argumentações. A argumentação interna (AI) é relativa aos encadeamentos que parafraseiam uma expressão. Exemplificando, a AI de inteligente pode ser representada por difícil PT compreende. A argumentação externa (AE) relaciona-se aos discursos que podem preceder ou seguir-se a uma entidade, fazendo ela mesma parte de um segmento do encadeamento. A AE de ter pressa pode ser traduzida por ter pressa DC agir rapidamente. Do mesmo modo, estabelece-se argumentação externa ao enunciado. Uma AE possível de Pedro é prudente é Pedro é prudente DC não lhe ocorrerá nada de mal. Também é possível estabelecer-se argumentação interna ao enunciado. A AI de Pedro é prudente resulta em perigo DC precaução. Nesse caso, os blocos semânticos construídos a partir dos enunciados de um discurso permitem que se explicita sua estrutura argumentativa, ou seja, o modo como a argumentação do discurso é produzida.

REFERÊNCIAS

- CAREL, Marion. Argumentação interna aos enunciados. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, nº. 3, p. 27-43, setembro 2002.
- _____. O que é argumentar? Desenredo, **Revista do PPGL da UPF**, Passo Fundo, v. 1, nº. 2, p. 77-84, jul./dez. 2005.
- CAREL, Marion; DUCROT, Oswald. **La semántica argumentativa**: una introducción a la Teoría de los Bloques Semánticos. Edição realizada por María Marta García Negroni e Alfredo M. Lescano. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.
- DUCROT, Oswald. A pragmática e o estudo semântico da língua. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 9-21.
- _____. **Polifonía y argumentación**. Cali: Universidad del Valle, 1988.
- _____. Argumentação retórica e argumentação linguística. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.44, n.1, p.20-25, jan./mar.2009.
- GRAEFF, Telisa Furlanetto. Tradição semântica e semântica argumentativa: o sentido de demais/a mais. **Língua, escola e mídia**: en(tre)laçando teorias, conceitos e metodologias. Car-



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

me Regina Schons, Ercília Ana Cazarin (org). - Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2009.

RAUBER, Jaime José; SOARES, Marcio (Coord.) **Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas**. 2. ed. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2002.

A PARODIZAÇÃO DO MITO DE DOM SEBASTIÃO ATRAVÉS DO EROTISMO EM *O CONQUISTADOR*, DE ALMEIDA FARIA

VANESSA ZUCCHI
PUCRS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A revisitação do passado é característica marcante da literatura contemporânea. Com tramas arquitetadas no discurso histórico, muitas obras tencionam um novo olhar para trás, resignificando eventos e fatos e desestabilizando a unidade e a universalidade da considerada narrativa oficial.

Nesse contexto, inúmeros escritores vêm fazendo o que Mielietinski (1987) chama de *mitopoética*. Utilizando mitos cristalizados na cultura e inserindo-os em novas diretrizes, esses escritores dialogam criticamente com o passado, ao mesmo tempo em questionando o imaginário coletivo.

A representação e a reflexão a partir de mitos faz parte do projeto estético de Almeida Faria na obra *O conquistador*. Nessa narrativa, é possível identificar uma paródia do mito de Dom Sebastião, através de uma leitura contemporânea do fenômeno sebastico em Portugal.

A partir dessas considerações, esse trabalho tem por objetivo propor uma análise do processo de construção da releitura mítica, através do erótico como elemento satírico, na obra *O conquistador*. Para isso, será percorrida uma trajetória analítica que privilegia a conceituação do mito, a fim de inserir o sebastianismo nessa categoria, para posteriormente verificar no texto como esse paródia se processa.

1 O MITO E A LITERATURA

Os mitos são narrativas simbólicas, constituídas de representações que aludem a um fato, personagem ou ideia. Usualmente, são uma forma de refletir sobre a existência, expressando vivências e conflitos humanos.

Tendo em vista a complexidade dessa categoria e a trajetória labiríntica que seu desenvolvimento percorre, o conceito de mito ainda é custoso. Sem alongar essa discussão, será adotada aqui a definição de Durand (1997), que concebe o mito como

um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 1997, p. 62-63).

A partir disso, convém destacar que a elaboração mítica sofreu alterações ao longo da história, mas está presente em todas as culturas, muitas vezes através de imagens recorrentes. Em sociedades primitivas, os mitos desempenham a função de explicar a criação - utilizando soluções transcendentais para os problemas humanos e adquirindo assim um forte caráter sagrado. Contudo, o mito é sempre cifrado, esconde muito mais do revela, nesse sentido, é fonte inesgotável para leituras e interpretações.

Tendo em vista que os mitos fazem parte do imaginário coletivo, é possível afirmar que exercem forte influência no comportamento dos sujeitos, tendo um papel social significativo. Nesse sentido, as funções básicas da mitologia seriam:

incutir em nós um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência; a segunda função da mitologia é apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, que conserve no indivíduo um sentido místico e explique tudo com que ele tenha contato no universo à sua volta; a terceira função é validar e preservar dado sistema sociológico: um conjunto comum daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular; (...) por fim, a quarta função da mitologia é psicológica: o mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte. A mitologia deve fazê-lo em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o mistério estupendo. (CAMPBELL, 2008, p.34-36).

Por fim, convém destacar que, para fins didáticos e analíticos, os mitos podem ser ordenados em diferentes grupos. Entre eles destacam-se os mitos fundadores, os oteriológicos, os folclóricos e o mitos do eterno retorno, categoria na qual faz parte o mito de Dom Sebastião.

2 O MITO DE DOM SEBASTIÃO

Dom Sebastião foi o décimo sexto rei de Portugal, tendo vivido o período de 1554 a

1578. Tornou-se rei com apenas três anos e assumiu a governação com quatorze. Após a derrota portuguesa em Alcácer-Quibir, batalha travada no norte de Marrocos e liderada por D. Sebastião, desapareceu, dando início à crise socioeconômica e ao mito do sebastianismo.

A batalha de Alcácer-Quibir foi considerada por muitos como imprudente, e a derrota já era prevista. Contrariando a política do país, D. Sebastião almejava a criação de um império no norte da África, objetivando levar o cristianismo aos mouros. Esse projeto terminou com metade dos soldados mortos e a outra metade presa.

O desaparecimento do rei D. Sebastião provocou inúmeras consequências para Portugal, sobretudo porque o jovem rei não havia deixado descendência. O trono português terminou nas mãos da Espanha, proliferando um sentimento de desamparo entre o povo lusófono: para Eduardo Lourenço (1992), a perda de D. Sebastião significou a perda de um pai.

Os portugueses nunca aceitaram a morte de D. Sebastião, fato que os levou a difundirem o mito de que o rei ainda estava vivo e regressaria no momento certo para salvar Portugal da ruína. Criou-se assim um clima favorável para o desenvolvimento do mito em torno de um messias salvador. No Brasil, o movimento também teve ecos, sobretudo no imaginário do sertanejo nordestino.

Entretanto, embora o mito tenha servido para acalantar a esperança no povo português, também serviu para desenvolver um sentimento de estagnação e espera:

O profetismo mítico-ucronico português, tendo tido embora o mais valioso significado ôntico e a mais fecunda das funções psicossociológicas (...), resultou, pois no mesmo plano político em que pretendia situar-se, em avaliação irrealista. Se, durante o século XVI e parte do século XVII, alimentou eficazmente a chama patriótica, acendendo ou reacendendo o entusiasmo e a fé do povo no destino independente da nação, ao mesmo tempo a espera prolongou-se, acabando por provocar uma expectativa de inércia (QUADROS, 1983, p. 159).

O sebastianismo foi alimentado durante séculos, ganhando diferentes feições. Na literatura, o mito assumiu uma força restauradora, sendo continuamente revisitado. Destacam-se obras como *Os Lusíadas* de Luiz Vaz de Camões, *Frei Luís de Sousa*, drama de Almeida Garrett e *Trovas do Bandarra* de Trancoso. Contemporaneamente podemos citar *O encoberto*, de Affonso Lopes Vieira, *D. Sebastião*, de Miguel Torga e *O conquistador*, de Almeida Faria.

3 SEBASTIANISMO E LITERATURA

O conquistador, publicado em 1990, pelo português Almeida Faria, apresenta um interessante trabalho de composição – textual e imagética – para contar as peripécias de Sebastião

de Castro, personagem fortemente marcada pelo seu poder de sedução.

A história é narrada em primeira pessoa de um eremitério, onde o protagonista isola-se as vésperas de completar vinte e quatro anos. O romance avança em uma sequência temporal relativamente linear, acompanhando o desenvolvimento de Sebastião até sua vida adulta. Nesse sentido, pode-se perceber um amadurecimento do personagem, sobretudo sexual. Esse isolamento voluntário é resultado da semelhança de Sebastião de Castro com o rei D. Sebastião, fato que provoca uma crise de identidade no personagem, culminando com a reclusão – por medo de morrer na mesma idade do rei e objetivando mergulhar numa trajetória de reflexão e autoconhecimento.

Além dos questionamentos ontológicos do personagem, percebe-se a revisitação do mito sebástico, presentificando elementos da História de Portugal. Nesse sentido, se o desenvolvimento do mito de D. Sebastião fundiu o real e o fantástico, do mesmo modo, o livro articula elementos mágicos e hiperbólicos, misturando a historiografia tradicional e a cultura popular e o lúdico e o sério. Essa característica corrobora para a desestabilização das balizas de um discurso oficial, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera propícia para a paródia.

A paródia pressupõe uma relação de intertextualidade com uma fonte anterior, comumente adaptando-a para um novo contexto. Por isso, ela tem poder de desconstruir ou reconstruir um texto. Segundo Hutcheon (1991), atualmente, essa relação é mais profunda, uma vez que parodiar tornou-se uma forma de “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Para a autora, o homem moderno, através da paródia, encontrou um recurso para dialogar com o passado, incorporando-o no novo. Nesse contexto, a ironia é vista como recurso retórico para despertar criticamente o leitor.

Em *O conquistador* (1990), a paródia acontece através de Sebastião de Castro, personagem construída textualmente como uma possível reencarnação do rei Sebastião. Assim, Sebastião de Castro e Dom Sebastião compartilham o nome, nasceram no mesmo dia (com quatro séculos de diferença) e parecem-se fisicamente..

Além disso, a história mirabolosa do nascimento de Sebastião de Casto é mantida durante toda narrativa, reiterando o mito sebástico que difundia a volta do rei através dos mares e de brumas. O momento é descrito da seguinte maneira:

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó Catarina – e as avós nunca mentem – quem me meteu esta ideia na cabeça. Costumava contar-me que, num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora. Como testemunhas presenciais minha avó citava um cavaleiro maneta, mestre equestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados

entre os mais aparvalhados das aldeias. Eles e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espetáculo. E os cinco disputaram entre si quem iria ficar comigo. A meio da discussão foram atacados por uma cobra-marinha que estava a guardar-me. Mas João de Castro, com a lança que lhe servia para espetar os polvos entre as rochas, cortou-lhe a cabeçorra diabólica, assim conquistando o direito à minha posse (FARIA, 1990, p. 11-12).

Ao iniciar a narrativa, Sebastião de Castro não se mostra convencido dessa suposta reencarnação, e ora pende para uma visão cética e analítica de que as semelhanças entre ele e o rei são apenas coincidências, ora parece assumir o discurso da avó Catarina:

Este espetáculo criou nos presentes, e ignoro se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome. (...) Quando cresci e percebi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era comigo. Só muito mais tarde comecei a interrogar-me, como agora, quando olho aqui de cima, da Peninha, este mar de janeiro coberto de tiras de neblina. (FARIA, 1990, p. 15)

Os indícios que aproximam os dois Sebastões não se esgotam facilmente: a árvore genealógica também esconde semelhanças - ambos tiveram pais chamados João e Joana, e uma avó Catarina. Ademais, a personagem tinha sonhos envolvendo cenários de guerras e mantinha diálogos imaginários com duques e condes, como é possível perceber nos fragmentos abaixo:

Segundo meus pais, muitas vezes eu acordava a errar, como se assaltado pelos diabos. Mas não eram diabos, eram homens que me queriam estrangular, trespassar à espada, à lança ou à facada.

A avó, pelo contrário, interpretava meus espetáculos como o mais certíssimo sinal de reencarnação predestinada. Sempre que me apanhava em flagrante diálogo com duques e duquesas, condes e condessas, marqueses e marquesas, Catarina corria a buscar alguém da vizinhança para assistir à maravilha. Assim me alcunharam de Rei da Roca, nome que, quando cresci e comecei a dançar, deformei em Rei do Rock (FARIA, 1990, p.31 e p.38).

Entretanto, existe uma diferença significativa entre os personagens: o rei Dom Sebastião conquistava nações, enquanto Sebastião de Castro conquistava mulheres. Nas palavras de Sebastião de Castro, seu objetivo era “dedicar em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária” (FARIA, 1990, p.74). Por isso, explora os corpos femininos, transforma-os em territórios de luta - mas também de gozo, desejo e volúpia. A partir disso, emerge um elemento fundamental para a tessitura narra-

tiva: o erotismo, esfera a partir da qual é desenvolvida a parodia do sebastianismo.

Essa divergência entre os personagens não os distancia, ao contrário, serve para aproximá-los ainda mais, a começar pela ambiguidade do título: quem é o protagonista da história, o conquistador de nações ou o conquistador de mulheres? Além disso, sabemos que D. Sebastião nunca se casou - sendo muito devoto e religioso, ficou conhecido como o Rei Virgem. Nesse sentido, existem dois personagens, quer dizer, dois conquistadores diferentes, ou estamos diante do mesmo sujeito, o D. Sebastião, conquistador das terras que agora se dedica a conquista de mulheres?

Percebe-se, portanto, que a partir da diferença apontada, cria-se mais um paralelo entre os dois personagens e novos pontos de confluência vão sendo apresentados entre eles, de modo a dessacralizar a figura do rei.

Como exemplo, pode-se citar a religião dos personagens: a de Sebastião de Castro “era feita dos fluidos e eflúvios, calores e tremores do corpo da professora” (FARIA, 1990, p.51), em contraponto ao cristianismo devoto de D. Sebastião – o próprio léxico sexual de Sebastião de Castro valia-se de metáforas sagradas como forma de reiterar essa ideia. Dessa forma, quando Sebastião de Castro afirma que “tal como há almas que nem sonham quando necessitam de ser salvas, assim não faltam corpos que anseiam por ser seduzidos embora nem se deem conta disso” (FARIA, 1990, p.52), faz alusão direta ao objetivo de D. Sebastião de levar forçosamente o cristianismo aos mouros.

Nenhuma luta é aqui valorizada em detrimento da outra. Sebastião Castro reconhece a importância do rei Sebastião para Portugal, mas prefere não derramar sangue, por isso, sua espada era outra (o personagem é descrito com um pênis consideravelmente maior que o padrão) mas seus feitos também são parte da “patriótica tarefa de defender a boa fama da honra lusitana.” (FARIA, 1990, p. 36). Os dois cavaleiros – do amor e o da guerra – enfrentam a morte, metafórica ou real, a cada batalha.

Convém destacar que ambos os personagens desenvolvem suas aptidões precocemente: assim como D. Sebastião tornou-se rei com apenas três anos por infortúnio, Sebastião de Castro também teve seu despertar sexual ainda criança. Além disso, Sebastião de Castro é tão desejado pelas mulheres como D. Sebastião era pelo povo português – fato que lhe rendeu o designação de “O rei desejado”.

Por fim, Sebastião de Castro não morre em agosto, como receava que acontecesse, mas, assim, como D. Sebastião é conquistado pelo exército de mouros, Sebastião é conquistado por Clara. Posteriormente, com o isolamento, Sebastião de Castro afasta-se da fervorosa vida sexual, assim, de uma forma, ou de outra, ambos os conquistaram deixam de exercer suas façanhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, valendo do imaginário popular, revisitou e eternizou inúmeros mitos. Além disso, criou tantos outros, que dos livros passaram a figurar as crenças coletivas. Nesse sentido, as relações entre a literatura e o imaginário coletivo são inquestionáveis.

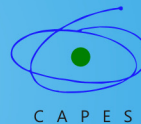
Sobre o mito sebástico, seu cultivo literário é símbolo do nacionalismo português - representa o saudosismo de um povo que já se viu grande e a esperança de quem não aceita a ruína. Em *O conquistador* há um resgate dessa História de Portugal e um deslocando o mito para o tempo presente. Utilizando o erotismo como elemento de paródia, Almeida Faria subverte o mito de D. Sebastião ao mesmo tempo em que questiona o imaginário e as crenças portuguesas. Nesse sentido, há um resgate do mito, para desconstruí-lo. A obra reflete preocupações ontológicas e questionamentos sobre o processo de autoconhecimento e aceitação (Sebastião de Castro luta para descobrir quem é) mas também revela, através do humor e da ironia, uma leitura descontraída pelo imaginário português.

REFERÊNCIAS

- BASTAZIN, V. **Mito e poética na literatura contemporânea**. São Paulo: Ateliê, 2007.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- FARIA, Almeida. **O conquistador**. Lisboa: Caminho, 1990.
- HERMANN, Jaqueline. **No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 5. ed. Lisboa. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1992.
- MEGIANI, Ana Paula Torres. O jovem rei encantado – Aspectos da construção e personificação do mito messiânico português. **Dissertação de mestrado** apresentada à Faculdade de História da USP. São Paulo, 1995.
- MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ANAIS ELETRÔNICOS
ISBN 978-85-62983-64-1

QUADROS, António. **Poesia e filosofia do mito sebastianista**: polémica, história e teoria do mito. Lisboa, Portugal: Guimarães & Cia Editores, 1983.

O MOSAICO DE HERMES: RESSIGNIFICAÇÃO EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*, DE OSMAN LINS.

WELLINGTON FREIRE MACHADO
FURG

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente ensaio propõe uma leitura da obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. O texto apresenta-se como uma mescla de vários estilos, como o ensaio acadêmico, o diário íntimo e o romance. Na história detecta-se um curioso jogo narrativo que beira o experimentalismo, pois o narrador envereda nas mais distintas instâncias e camadas narrativas, conduzindo o leitor nos entremeios de um labiríntico universo recriado a partir da visão de um perturbado e atento observador.

O livro é estruturalmente apresentado como um diário: o primeiro dia de narração se inicia em 26 de abril de 1974 e o último em 23 de setembro do mesmo ano. Nas palavras do narrador, tudo começa a partir da necessidade de “dar sentido” às horas livres: “Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber” (LINS, 2005, p.07).¹

A partir da decisão de transcrever os manuscritos deixados por sua amante, inicia-se um transcendental exercício hermenêutico praticado pelo narrador. Ao buscar Julia Marquezim Enone nos fragmentos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador se redescobre no âmago de sua própria existência. Este processo indica, segundo a leitura que aqui proponho, três aspectos vitais: 1) pressupostos que permeiam uma refinada consciência de construção romanesca: a *mise en abyme* e a *bricolage* enquanto técnicas; 2) o hermético: a construção de significado a partir de uma linguagem hermética, como a quiromancia e os conceitos alquímicos de calcinação, dissolução, coação e ligação;

Estes aspectos mencionados reforçam a leitura aqui proposta: a de que a partir da ob-

¹ Neste trecho o leitor pode perceber que possui em mãos um diário e o que parece ser um começo, na verdade, é a continuidade de algo já iniciado: há um narrador perturbado com sua condição existencial há pelo menos um ano de escrita confessional.

servação e reescrita dos manuscritos deixados por Julia, o personagem ressignifica sua própria existência, pois sua busca o leva, não arbitrariamente, a (con)fundir-se com Maria de França, a personagem principal do livro de sua amiga e ex-amante Julia Marquiezim Enone.

Para se pensar esta obra de Osman Lins como um grande mosaico constituído por significações de ordem múltipla, antes de tudo é necessário considerar algumas técnicas literárias. Detectar a essência conceitual destas ferramentas desde uma perspectiva teórica é importante, pois auxilia a entender a não-arbitrariedade das partes que constituem este grande fractal, que aqui — devido ao carácter multissignificativo e pluriforme — escolhi alcinhar como Mosaico de Hermes.

O primeiro aspecto que saliento é a bricolagem. A reflexão do teórico português Carlos Ceia é um interessante ponto de partida no processo de compreensão da delimitação conceitual deste termo. De acordo o autor, a bricolagem é um

termo francês que significa, literalmente, um trabalho manual feito de improvisos e aproveitando toda a espécie de materiais e objectos. Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinónimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da ideia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais pre-existent em novos (não necessariamente originais) trabalhos. (Dicionário de Termos Literários)²

De fato, o que hoje entende-se por bricolagem veio na esteira das vanguardas europeias e afirmou-se nas inovações apresentadas pelo Modernismo brasileiro. O antropólogo de matriz estruturalista Claude Levi-Strauss foi um dos primeiros a teorizar sobre o conceito de *bricoleur*³:

O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto; define-se somente por sua instrumentalidade, para dizer de maneira diferente e para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que “isto sempre pode servir”. Tais elementos são, pois,

2 Retirado de http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=165&Itemid=2

3 A conceituação empregada por LÉVI-STRAUSS complementa a perspectiva que aqui privilegio. Contudo, existem reflexões de ordem pós-estruturalistas que buscam colocar em posição de xeque as ideias do estruturalismo francês, especialmente no que tange ao conceito de *bricoleur*. Fosse este um espaço de reflexão propício, abordar-se-ia com profundidade este tema. O leitor que tenha interesse em imergir nesta discussão, deve conferir o texto de Jacques Derrida intitulado *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*.

em parte particularizados: o bastante para que o bricoleur não tenha necessidade do equipamento e do conhecimento de todos os corpos de administração; mas não o suficiente para que cada elemento seja sujeito a um emprego preciso e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações, ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operadores, porém utilizáveis em função de qualquer operação dentro de um tipo. (LÉVI-STRAUSS, 1962 p.38-39)

Apesar de o livro não ser exatamente criado sob a égide deste propósito, o de constituir-se somente através de fragmentos, os exemplos de bricolagem são abundantes. Um deles pode ser visto no espaço relativo ao dia 2 de setembro, quando o narrador apresenta ao leitor o trecho de uma reportagem supostamente retirada do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada em 21/01/1970⁴: “Os recursos nacional de Previdência Social (INPS) dedicado à assistência médica são insuficientes, e suas diárias hospitalares vêm diminuindo em relação ao custo médico do paciente-dia. Devido em grande parte a este estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas.” (LINS, 2005, p.30). A reprodução integral da nota supostamente encontrada pelo personagem-narrador nos arquivos pessoais de Julia M. Enone⁵ serve, neste caso, para reafirmar a tese pessoal apresentada por ele de que Julia, de fato, pesquisava sobre o sistema previdenciário. Neste aspecto, uma reflexão plausível apresentada em nível metapoético: a questão da verossimilhança.

Através desta estratégia narrativa, torna-se perceptível a reflexão incitada pela obra, pois no dia subsequente do diário (4 de setembro), Maria de França, a personagem criada por Julia M. Enone, empreende uma busca incessante em um hospital a procura de documentos, debatendo-se então com o caos na administração hospitalar pública: “Tem reinício a partida contra o INPS, mas, com o centroavante do Torre, a máquina emperrada movimenta-se, embora esse combate seja como lutar em campo adversário, com um juiz vendido, marcando tudo a favor do outro lado” (LINS, 2005, p.30).

Ao observar este recorte é possível compreender um dos princípios básicos do *bricoleur* mencionados por Lévi-Strauss: os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que estes terão, de fato, uma razão de ser no contexto geral da obra, servindo para algum propósito.⁶ Outra passagem, desta vez do dia 20 de agosto, auxilia a compreender o aspecto funcional da bricolagem. Ao longo do livro o narrador interpreta e reescreve os capítulos do romance escrito por sua amante. Raramente o leitor do livro de Osman Lins tem acesso ao

4 Por questões de consciência teórica e construção, não interessa aqui entrar no mérito se de fato a notícia reproduzida no romance de Osman Lins foi, realmente, publicada no referenciado jornal.

5 A ser referida neste ensaio a partir deste momento também como J.M.E, a amante do narrador, ou simplesmente Julia.

6 Curiosamente, no dia 25 de outubro do diário, o narrador menciona o livro *O pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, o mesmo no qual o autor teoriza a bricolagem.

que Julia teria escrito. Contudo, neste dia o narrador, após descrever exaustivamente o estado de embriaguez de Maria de França, insere no texto um recorte que denomina “hino da turma”, cantado pela protagonista e fugindo a habitual paráfrase:

Mandei fazer um buquê pra minha amada,
mas sendo ele de bonina disfarçada,
com o brilho da estrela matutina,
Adeus, menina,
linda flor da madrugada” (LINS, 2005, p.28)

Nessa passagem o que marca é o discurso das ruas, a oralidade que se apresenta no âmago de um texto narrativo. Além dessa, também são encontradas outras formas de bricolagem. Se no segundo exemplo mencionado há a predominância de uma linguagem oral e de uma estética inclinada à poesia oral, no terceiro exemplo predomina uma linguagem estritamente rígida, situada no âmbito do conhecimento jurídico:

8 de agosto

A expressão “período de carência” indica o intervalo entre a total ausência de um direito e o seu exercício: entramos, aí, na incerta posse de um bem que em princípio nos pertence e que ainda não nos favorece. O decreto 72.771, de 6/9/1973, publicado em suplemento ao número 173 do Diário Oficial da União, de 10/9/1973, estabelece no artigo 41 a carência de onze contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de:

auxílio doença,
aposentadoria por invalidez,
pensão por morte,
auxílio reclusão,
auxílio natalidade.

A exigência não abrange todos os benefícios. Dela independe, por exemplo (artigo 42), a aposentadoria nos seguintes casos:

de lepra,
de tuberculose ativa,
de cegueira,
de alienação mental,
de paralisia irreversível.

O direito à assistência médica, precária, é obtido a partir da primeira contribuição. Garantido, igualmente, o auxílio para enterro. (LINS, 2005, p.23-24)

Neste recorte, o conhecimento jurídico auspicia a retórica e a verossimilhança perpassada pela obra escrita por Julia Marquezim Enone. Estes três exemplos elucidam em parte a

afirmação de Massaud Moisés em *História da Literatura Brasileira* sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*: “A tônica é a do romance-estético. Vinculado aos pródromos do *nouveau roman*, é um romance-colagem, ou mesmo um romance cubista. A intenção do narrador parece menos contar uma história que examinar o romance como estrutura” (MOISÉS, 1996, p.512). Este aspecto, ainda de acordo com o autor, faz com que o romance — na visão do narrador — tome proporções de meta-romance.

O recurso da bricolagem perceptível amplamente ao longo da narrativa se dá, em partes, em complemento a outro elemento narrativo empregado na construção da obra: a *mise en abyme*⁷. Esta expressão é um termo francês que, em tradução livre, pode ser entendido como “Narrativa em abismo”. A primeira descrição deste procedimento estético que se tem notícia foi feita em 1893 pelo escritor francês André Gide⁸. Em termos gerais, é a narração dentro da narração. Massaud Moisés compara este procedimento à estrutura das bonecas ucranianas, das pirâmides mexicanas, dos “cartazes de propaganda, em que seu todo se encontra reproduzido, em miniatura, como um detalhe.. (...) o filme dentro do filme, o teatro dentro do teatro, a boneca dentro da boneca” (MOISÉS, 2004, p.298). Na literatura, este recurso já foi empregado nas mais diferentes formas, sendo a mais famosa a obra *As mil e uma noites*, estando as histórias narradas por Sherazade imbricadas na história da própria narradora. Além disso, em escalas e proporções diferentes, o escritor estadunidense Edgard Allan Poe, o pintor espanhol Diego Velázquez, e também o dramaturgo inglês William Shakespeare também valeram-se da estrutura em abismo. Ainda de acordo com Moisés,

A mise en abyme consiste, por meio da visão em profundidade, na reprodução do objeto estético em tamanho menor, mirando o todo, o olhar converge para o detalhe que o reproduz. Fixando a retina no pormenor, tem-se a súmula reveladora da totalidade em que se inscreve. Em suma, vemos em pequeno o todo em que se apresenta, como se o divisássemos em profundidade abismal. Reflexo, espelhamento, narcisismo ou equivalentes constituem manifestações próprias desse mecanismo estético. (MOISÉS, 2004, p.298)

A Rainha dos Cárceres da Grécia se sobressai na cena da história da narrativa brasileira-

7 Cabe ressaltar que os exemplos de bricolagem não se esgotam nestes três exemplos mencionados. No dia 27 de março, por exemplo, antes de explicitar a forma como Julia M. Enone viera a falecer, o narrador reproduz o Soneto IV de Petrarca - originalmente em italiano - no qual o poeta discorre sobre a morte de sua amada Laura. Após brincar parte deste soneto, o narrador traça um diálogo imaginário com Petrarca e revela ao leitor o modo como Julia perdeu a vida. Cf LINS, p. 133.

8 Ao mencionar diários ficcionais na história da literatura, Gide é lembrado pelo narrador: “Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diários imaginados por Goethe (Werther), por Machado de Assis (Memorial de Aires), por Gide (Sinfonia Pastoral). Ocupavam-se de mulheres — de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes — enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais.” (LINS, 2005, p.14)

ra contemporânea. A estrutura do livro e a reflexão que este suscita pressupõe um advento de grande inovação. O narrador da história, cujo nome não é permitido ao leitor conhecer, é um professor de biologia do ensino secundário. Sabe-se que o livro em si constitui-se da escrita de um diário íntimo do personagem, que resolve reescrever um romance deixado por sua ex-amante Julia Marquezim Enone. É de conhecimento também que o narrador possui em mãos os manuscritos oficiais, os quais vai escrevendo e reescrevendo de acordo com sua própria concepção de fazer literatura. O livro possui características múltiplas, pois se percebe uma pluralidade discursiva harmonizada, já que juntamente com a tônica ficcional coexiste uma série de reflexões registradas esteticamente no nível da escrita ensaística.

O livro de Julia Marquezim Enone, também intitulado *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, narra a história da perturbada Maria de França, uma retirante nordestina que percorre os labirintos burocráticos do INPS em busca de uma aposentadoria por invalidez. O livro expõe a fragilidade caótica do sistema previdenciário brasileiro e a situação absurda na qual se encontra o trabalhador que necessita do auxílio que deveria ser um direito inalienável. Entrar em contato com aqueles manuscritos fez com que uma avalanche de memórias invadissem os pensamentos do narrador. Dessa forma, ambas histórias ficcionais se fundem: a de Maria de França com a história do personagem que escreve o diário. É neste aspecto em que se percebe a estrutura em abismo empreendida na construção da obra. Um exemplo interessante pode ser encontrado no dia 4 de abril, um dia após o narrador brincar um soneto de Petrarca para falar sobre a morte de Julia. No recorte seguinte, na condição de narrador o personagem faz uma reflexão filosófica sobre a construção da obra ficcional:

Será preciso transcrever, selecionando fragmentos significativos para evitar citações muito longas, quatro pontos do romance onde retoma e enigmática presença dos soldados. Há neste meu recurso um artifício e mesmo deturpação. Ele confere nitidez ao que, no livre, se apresenta como um solo instrumental, cortado pelo alarido de timbales. Mas não é também assim que procede o romancista quando deslinda um caráter? Não seleciona artificialmente, infinidade dos possíveis (ou do que observou), os contados elementos que, mesmo na contradição, dão coerência e sentido às personagens? (LINS, 2005, p.133-34)

Na sequência do trecho anterior há um outro plano de narração, desta vez um manuscrito do livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Se anteriormente o personagem se encontrava na condição de narrador, agora ele se identifica como leitor, para depois reescrever o texto de Julia:

Que é isso? Espada firme na mão e festa? As sentinelas na costa, nos altos e nos baixos, bocas de aço apontando para os peixes e um escuro de meia-noite dentro do céu de meio-dia, as claridades dos foguetes perto do balão, esse navio na praça, no chão seco, cheio de marinheiros, e os bombos, e as rebecas, e as flautas, e as violas, quarenta recrutas nas armas (da pátria filhos?) e uma corneta de batalha, o boi com fitas verdes nos chifres, alegria, gente, é preciso não ver e não pensar nas sessenta torres marinhas, nas sessenta torres viajantes, carregadas de chumbo, de brotes, de lanças, de vozes de comando, o povo do Recife encantado e enganado [...] [pp.37-7 do manuscrito] (LINS, 2005, p.134)

A estrutura em abismo possui um caráter de espelhamento ou reduplicação. Claude Edmonde Magny, primeiro teórico a alcinhar o procedimento estético descrito por Gide, afirma que a *mise en abyme* é todo o espelho interno que reflete o conjunto da narrativa por “reduplicação simples, repetida ou complexa” (MAGNY, 1948, p.53 apud MOISÉS, 2005, p.298). O reflexo e o espelhamento vêm nas cascatas abismais deste mecanismo de construção. Uma passagem interessante que elucida e exemplifica bem esta ideia de espelhamento mencionada por Magny pode ser encontrada no dia 1º de agosto, período em que o narrador resolve viajar até Recife, local onde Julia Marquezim Enone escreveu seu primeiro e único romance. É exatamente nesta parte do livro que surge o aprofundamento da relação alquímica que envolve os personagens de ambas histórias e planos de narração. Na busca de uma Julia que existe apenas em suas memórias, o narrador empreende uma labiríntica caçada pelas ruas do Recife.

No contexto da obra escrita por Julia, há um personagem chamado Rônfilo Rivaldo. A primeira menção a este personagem no diário do narrador se dá no dia 4 de agosto. Rivaldo causa no narrador uma espécie de desconforto e inquietação, conforme confessa: “Não é aqui o lugar onde tentarei analisar a inquietação, a necessidade de indagar (mas indagar o quê?) que em mim provoca certo personagem, Rônfilo Rivaldo, surgido no capítulo III”. Rivaldo é um negro alto e magro, conhecido no bairro — conforme relata — como Espanador-da-lua. O personagem é uma espécie de médium “que flutua entre o espiritismo, a superstição franca e o protestantismo” (p.22). Ele possui um guia astral chamado Alberto Magno de Titivila. É este personagem, sob a influência do espírito que supostamente o orienta, quem ensina Maria de França alguns hinos evangelistas e também matricula-a em uma escola que ele próprio fundou, apesar de ser analfabeto.

Ao visitar o Recife, já no plano de existência do personagem narrador, o professor de biologia encontra ante a Biblioteca Municipal um homem que o deixa estupefato: “Eu esperava um ônibus quando vi atravessar a rua e tomar lentamente a direção do Mappin, acotovelado pela multidão, um indivíduo alto, de terno branco”. (p.175). O modo de vestir-se do personagem, bem como a estatura foram os dois indicativos que mais chamaram a atenção do narrador, que

não podia deixar de observá-lo atentamente:

Segui-o a certa distância, movido por uma curiosidade irresistível e que me parecia natural. Cruzou o andar térreo do Mappin sem dar atenção às mercadorias expostas, seguiu pela rua Barão de Itapetininga, passou para o outro lado da rua. Apesar da sua altura, tanto era o movimento que mais de uma vez eu o perdi de vista. Voltou-se à beira da calçada, meio curvo, os longos braços quase chegando aos joelhos: era escrito, o negro Rônfilo Rivaldo. A mesma pele com marcas de veriola, o cabelo engomado, o ar entre bondoso e sonso, os dentes podres. Fitou-me e, dando as costas, afastou-se jogando mais vivamente as pernas compridas, como se precisasse chegar com urgência à praça da República. Só então, mesmo assim de maneira fugidia, pois alguns veículos interpuseram-se entre nós, vi que a ladeava uma mulher franzina, de quem não cheguei a distinguir o rosto e que fazia o possível por acompanhar as suas largas passadas. (LINS, 2005, p.175-76)

Quando encontrou um homem muito parecido com o que imaginara ser Rônfilo Rivaldo, logo em seguida o narrador deu a entender que vira também uma mulher muito parecida com Maria de França, sem explicitamente declarar isso. Logo em seguida, no dia 5 de agosto, empreende uma reflexão em relação à problemática do espaço e do tempo: “A sequência por assim dizer natural destas anotações devia conduzir-nos, examinando o espaço surpreendente inventado por Julia M. Enone, ao problema do tempo: com ele fundido tanto que, por vezes, só as custas de artifício evitei discutir” (p.176).

Nesse sentido, pensar a bricolagem e a mise en abyme no contexto de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* auxilia a compreender a razão da obra constituir-se como um grande mosaico composto por tesselas de ordem distinta.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* há o amplo uso de uma linguagem esotérica⁹. Isso se dá, principalmente, porque o narrador propõe-se a interpretar o livro escrito por Julia Marquezim Enone desde um viés bastante específico. Na prática deste exercício hermenêutico, torna por descobrir uma série de referências que o levam a epistemologias presentes na linguagem quiromântica, alquímica e simbólica, o que remete a uma matriz de conhecimento que, apesar de hermético, é consideravelmente consensual na linguagem esotérica ocidental.

9 Convém distinguir a delimitação conceitual entre as acepções de esotérico e exotérico. De acordo com Marcelo Del Debbio (2009) “Exotérico” vem do grego exoterikós e refere-se ao ensinamento que em escolas da Antiguidade grega era transmitido ao público sem restrições, por tratar-se de ensinamento dialético, provável e verossímil. Já “Esotérico” vem do grego esoterikós e refere-se ao ensinamento que era reservado aos discípulos completamente instruídos nas escolas filosóficas da Antiguidade. No âmbito da teosofia, o termo “esotérico” refere-se ao que está dentro, ao passo que exotérico seria o que se encontra no mundo externo ao indivíduo.

Dessa forma, o caráter referencial do romance escrito por sua amante desperta no personagem uma imensa obstinação em decodificá-lo. Logo, por incorporar o papel do hermeneuta mergulhado em níveis de interpretação situados no âmbito do conhecimento hermético, atribui-se aqui ao personagem-narrador o arquétipo de Hermes. Não apenas o deus Hermes grego, mas a fusão deste deus com Thoth, o seu correspondente egípcio, que culmina no grande hermeneuta da tradição esotérica ocidental: Hermes Trismegisto.

Trismegisto, aquele que é três vezes grande¹⁰, era considerado o deus do verbo, do conhecimento, da escrita e da sabedoria. No dia 29 de outubro do diário do personagem o narrador faz uma menção primeira a Hermes-Thoth:

o inquietante jogo de contrastes existente em Rônfilo, ainda que intencional, nada tem de arbitrário. Funda-se na tradição de ambivalência que impregna o auricular, posto sob o influxo de Mercúrio e chamado, pelos quiromantes “O Sábio” o mesmo que se reconhece o seu poder de conjurar influências negativas. Pelos dons e poderes, Tot, o deus egípcio com cabeça de íbis, que, com a mesma intrigante ambivalência, patrocinava os mágicos e a palavra criadora (atuava ainda, associação surpreendente, sobre os arquivista e autônomos), correspondente, no entender dos gregos, a Hermes. (LINS, 2005, p.57).

E é exatamente com este advento de criar o mundo a partir da palavra que o narrador (re) cria o próprio mundo desde o plano de narração do romance de J.M.E. Sendo Hermes Trismegisto considerado o pai da alquimia¹¹, não surpreende perceber-se acontecer ao longo da obra parte de algumas operações alquímicas empregadas pelos velhos alquimistas. No princípio da obra, por exemplo, quando a narrativa está em seu começo, o que se percebe é um personagem calcinado pelas experiências malfadadas de sua existência: “Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido...” (LINS, 2005, p.07). A calcinação é um processo de redução, é a ação repetida do calor sobre alguma coisa, até dissolvê-lo. De acordo com Titus Buckhardt (1994, p.95), a matéria

10 Neste aspecto podemos pensar o narrador em sua essência enquanto leitor do romance de Julia, produtor do diário e protagonista da história.

11 De acordo com Vitor Manuel Adrião, “a palavra Alquimia provém do árabe Al-Chemi e significa “Química Divina”, sendo a sua origem atribuída a Hermes Trismegisto que a registou na sua obra Tábua de Esmeralda, obra publicada entre o século I e III d. C., que foi a fonte de inspiração do pensamento hermético e neoplatónico medieval e renascentista. Esta ciência tradicional alastrou depois à Índia e à China, e na Idade Média foi trazida para a Europa pelos peregrinos que iam à Palestina e tomavam contacto com os sábios islâmicos que os instruíram nesses conhecimentos herméticos. Daí para cá, o estudo e a prática da Alquimia mantiveram-se até aos dias actuais e a Igreja católica com mais ou menos reservas tolerou mais a sua filosofia que a sua prática.” (ADRIÃO, 2013, p.01)

mais precisa que o alquimista obtém é a cinza restante da calcinação do metal ordinário¹²¹³. No plano físico, a calcinação ocorre quando o sujeito está esgotado e reduzido à matéria bruta, tal como se apresenta o personagem-narrador de Osman Lins. Desde uma perspectiva alquímica, é possível dizer que este é o primeiro estágio no processo de transformação do metal bruto em ouro.

Após a etapa da calcinação, que é o princípio de todas as outras operações, ocorrem mais duas etapas no âmbito emocional do personagem: a primeira é a Dissolução¹⁴, uma espécie de destilação sofisticada. Este processo ocorre logo após o personagem dar-se conta de que possuía em si a necessidade de fazer algo em relação a Julia Marquês Enone. Ainda no dia 26 de abril ele admite a vontade de transpor para o papel as histórias que sua amiga lhe contava, o que testemunhou e o que depois pode ver: “Quantas noites, ouvindo o rumor dos veículos que ascende, indistinto, a esta sala agora sem alma, examino os poucos retratos que deixou? Sei quase de cor seus apontamentos, e um diálogo nosso, gravado” (LINS, 2005, p.07). É neste momento em que o personagem passa a examinar todo o material deixado por J.M.E, contudo sem algo definido “Nos últimos dias, entretanto, uma ideia vaga e que não quero ainda registrar começa a rondar-me” (p.08). Logo após, ocorre de fato a dissolução: após averiguar e separar os escritos deixados pela amante (destilar, separar em uma linguagem alquímica), o personagem finalmente consegue decidir com clareza, a partir deste ato, o que fará: “A ideia persiste e se define. Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa.” (p.08).

A segunda operação que sequencia a calcinação chama-se Coação¹⁵. Esta operação consiste em uma repetição destilada sobre uma determinada substância, até que essa se dissolva. Psicanaliticamente, seria a recuperação de uma emoção perdida que volta a ser o centro das atenções. Essa operação, evidentemente, ao recuperar algo ao qual não se tinha acesso no presente, visa dissolver definitivamente as emoções que perturbam o indivíduo. Dentro desta perspectiva é possível afirmar que o exercício de reescrita do livro de J.M.E é um ato cabal de coação, pois o personagem recupera uma série de memórias pessoais de suas experiências

12 Na linguagem alquímica, o corpo físico é considerado o chumbo, metal ordinário.

13 Al comienzo de la obra, la materia más preciosa que obtiene el alquimista es la ceniza que resta de la calcinación del metal ordinario. Con esta ceniza, que ha quedado exenta de toda humedad pasiva, podrá fijar el «espíritu» volátil. (BUCKHARDT, 1994, p.95).

14 De acordo com Vitor Manuel Adrião, a matéria sólida é transformada, dissolvida em líquida, desaparecendo nesse solvente, assim se tornando a “dissolução filosófica” em que essa água é o próprio Mercúrio que solve ou absorve a essência do elemento químico diferenciado integrando-a ao seu estado indiferenciado original, ou seja, a Matéria-Prima ou Substância Universal. O símbolo desta etapa é um homem corado (o Adepto da Arte Real) banhando-se num lago (as “águas mercuriais”) expressivo do mergulho dentro de si mesmo. (ADRIÃO, 2013)

15 Cohobar. (Del b. lat. cohobare). 1. tr. Quím. Destilar repetidas veces una misma sustancia. (Real Academia Española). Em português Coobar.

vividas com Julia. No âmbito da obra, esta etapa estende-se ainda à viagem do personagem a Recife, a fim de encontrar uma J.M.E perdida.

Evidente que observar operações alquímicas aplicadas em um nível mental pode constituir um processo de complexidade analítica. Não objetiva-se aqui realizar uma análise psicanalítica do personagem, mas sim mostrar como o processo de lapidação do personagem respeita uma série de princípios diretamente ligados a uma linguagem alquímica. Estes princípios tornam por culminar no final do livro em uma quarta e fatal operação alquímica: a Ligação. Esta operação constitui-se em um composto artificialmente criado através da coexistência de duas substancias unidas dentro de um recipiente fechado. Em instância última seria a fusão que ocorre, nos capítulos finais, entre o professor de biologia e a faxineira Maria de França: conjecturalmente é o momento em que o leitor perguntar-se-ia o que teria acontecido para que a personagem do livro tenha fundido-se com o seu leitor de primeira hora e (re)escritor. Este é o processo sugerido pela operação chamada ligação: a partir de dois elementos distintos — muito raramente afinados entre si — forma-se um terceiro elemento. Assim, nem o elemento um mantém-se íntegro, como tampouco o elemento dois consegue manter sua essência. É como uma junção que dá lugar a uma terceira coisa: nem a Maria de França da ficção de J.M.E, nem o professor de biologia que veio lapidando-se por suas experiências a partir do momento em que assumira a empreitada.

Na esfera de referências da obra, é possível perceber um completo rol de referentes bibliográfico a obras encontradas no âmbito da quiromancia:

Aprofundo-me em textos pouco familiares. Consultado, principalmente, o manual de J.O von Hellwig, *Die Hand, Zusammenfassung der Welt* (A mão, resumo do mundo). Atrai-me esse Hellwig, que se interessava também por alquimia, tendo pelo menos dois livros sobre a matéria: *Hermaphoditisches Sonn und Mondskind*, Mongúncia, 1752; e *Arcana Maiora*, Frankfurt, 1712. A antologia dos Aztecas, México, *Los profetas de las manos*, que reúne textos de Patrício Tricasse, Gaspar Peuccer, Rodolfo Goglenius, do capitão d'Arpentigni, de Desbarolles, e de vários outros cujo nome eu ainda não ouvira. (LINS, 2005, p.49-50)

O narrador demonstra grande interesse no tema da quiromancia, pois é impulsionado a imergir em uma linguagem quiromântica a partir dos manuscritos de Julia. É neles onde encontra o desenho de uma mão na qual reproduz uma série de “símbolos herméticos: castelos, minaretes, luas, um cavalo, a flor-de-lis, a roda denteada, espirais e outros seres da geometria” (p.49). Além destes símbolos, relata também perceber uma série de traços pintados a lápis vermelho. Estes traços indicam as “proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus”. (idem).

Com base no ato de observar os manuscritos de J.M.E e mergulhar em uma linguagem referente ao universo desta mancia específica, o personagem passa a interpretar o livro de sua amante desde uma perspectiva quiromântica, como comprova o dia correspondente a 25 de outubro: “O capítulo I evoca o dedo médio, o que o dedo médio significa para os quiromantes. A escolha parece lógica, quando lemos que o médio implanta-se no monte de Saturno, planeta anunciador de obstáculos” (p.52).

Assim, apesar de familiarizar-se com todo um sistema de referências esotérico, o personagem revela-se incrédulo ao que qualifica como “práticas e especulações alquímicas, inquições sobre o zodíaco, e leitura nas mãos da ilegível carta da vida” (p.54). Este lado do personagem se conflita com os fragmentos que consegue resgatar de Julia M. Enone, personagem que sugere-se adepta às práticas e filosofias herméticas. Desse modo, o narrador decide não analisar a obra apenas desde uma perspectiva esotérica, apesar de reconhecer que estruturalmente o livro de Julia teria sido pensado com esta intenção. Esta decisão o leva a aventurar-se, mais tarde, nas ruas do antigo Recife, no intento de buscar uma Julia que não poderia ser resgatada no exercício hermenêutico-textual dos fragmentos de seus manuscritos, tampouco em suas lembranças ou simples análise do único romance que escreveu.

Em decorrência da predileção da personagem J.M.E em relação a temas relacionados ao oculto, e também da ampla ligação do narrador com esta personagem, a obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia* constitui-se de inúmeros fragmentos munidos de uma rica linguagem permeável a esfera do oculto. Ao discorrer sobre Rônfilo Rivaldo, personagem que possui um guia espiritual chamado Alberto Magno de Titivila, o narrador dá-se conta que Titivila remete à identidade de um conhecido demônio medieval: “Titivillus, alcunha familiar entre os monges da idade média, era o demônio da transcrição infiel: ocioso, instalava-se nas scriptoria, induzindo a erro os copistas” (p.56-57). Logo em seguida complementa: “E não é só isto: o seu homônimo são Alberto Magno, mestre de santo Tomás de Aquino, na linha de um procedimento mágico originado no Egito ou antes, haveria construído um autômato com forma humana, um andróide, do qual obtinha respostas sábias. (idem).” A arquetipicidade deste demônio, que indica ao erro, evidentemente, entra em conflito com o arquétipo encarado pelo próprio narrador: o de hermenêuta. Neste aspecto, sendo Rônfilo Rivaldo um benfeitor de Maria de França, justificar-se-ia a antipatia do narrador para com este personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de finalizar esta leitura e apresentar uma última chave interpretativa, cabe ressaltar que a mesma não esgota as infinitas possibilidades de compreensão que esta *masterpiece* de

Osman Lins porventura possa suscitar. Desse modo, ao se lançar um olhar sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é possível compreendê-la como um ponto luminoso — no que tange a sua estética — no panorama da literatura brasileira da década de 70 e também do século XX.

Em *Anjos Caídos*, o crítico literário estadunidense Harold Bloom questiona-se: Quais são os usos de uma consciência de ser, em alguma medida, um anjo caído? E logo em seguida responde: “Amor e morte, segundo a revelação do hermetismo, surgiram quando o andrógino Divino Homem criou algo para si próprio ou si próprio.” (BLOOM, 2005, p.79). De acordo com esta perspectiva incitada por Bloom, é o amor quem causa a morte, a exemplo do grande herói trágico da história da literatura ocidental, Hamlet. “Ele aprendeu que o amor, seja erótico ou familiar, gera morte.” (p.81). Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o observador pode perceber claramente que essa máxima aplica-se universalmente nas realizações do personagem. É o amor por J.M.E que condiciona o professor de biologia a uma caçada, a um resgate daquilo que não pode viver em circunstâncias anteriores.

Nesse sentido, a importância da iconografia do mosaico aqui empregada: é a partir da referências que a obra se significa, como bem exemplificam as inúmeras passagens recortadas do livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. Logo, não apenas Alice, mas também Maria de França e o mito de Enéias no inferno. É como o narrador se pergunta: “A Rainha dos Cárceres da Grécia, visto de um modo transcendental, evoca as buscas do homem - a da salvação?, a do destino?, a da compreensão?, ou todas”. Neste ponto percebe-se que a obstinação pelo significado no âmago da narrativa condiciona o personagem à ressignificação: “Guarde-mo-nos, porém, amigos, da transcendência e das suas seduções. Ela pode embotar a acuidade ao circunstancial e há diferenças entre a peregrinação de Enéias (ou a do baleeiro Ahab) e a de Maria de França?” (p.66). Nesse sentido, a pergunta lançada pelo narrador talvez pudesse ser reescrita: Haveria diferença entre a peregrinação de Alice, do professor de biologia, de Enéias e de Maria de França? Dessa forma, as inúmeras camadas e instâncias narrativas se completam e ressignificam semanticamente os personagens enquanto anjos caídos.

É possível afirmar que o título do livro de J.M.E homônimo ao de Osman Lins é um exemplo cabal de unificação dos laços que se entrecruzam em ambas histórias. Em filosofia hermética, os cárceres da mente¹⁶ são habitados por Choronzon, o habitante do Abismo. Este seria o último estágio de provação no caminho do viajante. No âmbito da religião thelemita, se crê que a função de Choronzon é destruir o ego. No final do livro, é exatamente isso o que ocorre. O personagem percebe a figura de um animal que o remete a nada menos que a Esfinge, a que convida o grande herói trágico a decifrá-la ou a ser devorado: “Numa das vezes em que ergui os olhos do livro, vi sobre o tapete um animal raquítico e sujo, gato ou gata, de perfil, as

16 Mente, Grécia, filosofia, pensamento e língua de decodificação complexa (sempre desde a perspectiva de uma escrita lusófona);

patas dianteiras estendidas. “Como a esfinge!” (p.226) Logo após percebe que algo já não é mais como fora antes

Que animal era este e como pode entrar aqui? Esta pergunta foi como que incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real, e, sem deixar de ser real, era a sua invenção, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento, e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por quê, as mãos como luvas não calçadas, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror (p.226)

Logo após, percebe que Maria de França começa a dominar o seu corpo, e o que acontece é um inacreditável processo de coexistência mútua. No desfecho, é perceptível que a grande Rainha dos Cárceres da Grécia de ambos títulos talvez não seja nada mais senão a própria Esfinge, ou Choronzon na tradição hermética ocidental. É a esfinge quem guarda os cárceres da memória e da busca, e que exige decifração. Esta imagem aparece, em primeira instância, na empreitada de Maria de França não apenas nos corredores do INSS, mas também na arte de viver: precisava decodificar a linguagem do mundo incognoscível do INSS e também da própria realidade. Já na esfera do narrador, este sabia que precisava compreender algo o qual não sabia bem o que. A plurissignificância do texto de J.M.E suscitou nele um impulso interpretativo que o fez incorporar um fiel arquétipo de Hermes Trismegistus. Contudo, assim como a infeliz Maria de França, o narrador tampouco teria conseguido desvendar o grande mistério, mesmo tendo empreendido grande astúcia e bagagem literária para interpretar. Assim, como reação adversa ao fracasso, ambos personagens devorados por suas intenções, acabam por fundir-se a partir da operação alquímica da ligação, finalmente ressignificando-se no âmago de suas próprias existências, vencidos e unidos pela grande Rainha dos Cárceres da Grécia.

REFERÊNCIAS

- ADRIÃO. Vitor Manuel. **As mansões filosóficas de Praga**. Disponível em: <https://lusophia.wordpress.com/2013/03/> Acesso em: 4 out 2013.
- AMORIM. Ana Flavia. et al. **O enredo multifacetado de A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Cad. Pesq. Grad. Letr., v. 1, n.1, jan-jun, 2011. p. 187-193
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BLOOM. Harold. **Anjos Caídos** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BUCKHARDT. Titus. **Alquimia**. Madrid: Paidós Iberica Ediciones, 1994.

CAMARGO, Flávio Pereira; FARIA, Zênia de. **A metaficção em Osman Lins: uma leitura de A rainha dos cárceres da Grécia**. Disponível em: http://www.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/posgraduacao/0866286-FI%C3%A1vioPereiraCamargo.pdf Acesso em 07 set 2013.

CHEVALIER. Jean. GHEERBRANT. Alain. **Dicionário de símbolos**. 24ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLARK. T. RUNDLE. **Símbolos e mitos do antigo Egito**. São Paulo: Hemus, 1970.

DAMASCENO. Caroline Duarte. **Efeitos da leitura sobre o sujeito em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Disponível em: <http://cil.filo.uba.ar/ponencia/efeitos-da-leitura-sobre-o-sujeito-em-rainha-dos-c%C3%A1rceres-da-gr%C3%A9cia-de-osman-lins> Acesso em 03 set 2013.

ECO. Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE. Mircea. **Herreros y alquimistas**. Madrid: Taurus Ediciones, 1959.

_____. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO. Maria do Carmo Lanna. **A questão do gênero em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1995\)aquestao.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1995)aquestao.pdf) Acesso em 01 set 2013.

FONSECA. Kátia Cristina Ayres. **A representação do leitor em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Florianópolis: Outra travessia, 2005. disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12649> Acesso em 05 set 2013.

HASMANN. Robson. **O posicionamento do narrador em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Santiago: Literatura y Lingüística núm 19, 2008. pp.145-164.

HOLQUIST. Michael. **Dialogism: Bakhtin and His World (New Accents)**. London: Routledge, 2002. 2ª edição.

HUTCHEON. Linda. **Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”**. In: Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991. P. 141-162.

LEVI-STRASS. Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional, 1976. 2 ed.

LINS. Osman. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MACHADO. Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de



Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

MAGNY. Claude-Edmonde. **L'Âge Du Roman Americain**. Paris: Seuil, 1948.

MOISÉS. Massaud. **História da literatura brasileira — Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1996. 3ª Ed.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

TEZZA. Cristovão. **O fracasso da razão**. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_09out05_osmanlins.htm Acesso em 01 set 2013.

TODOROV. Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

O ANDARILHO COMO IMAGEM ARQUETÍPICA DO MOVIMENTO EM MANOEL DE BARROS

YANNA KARLLA H. G. CUNHA
FURG

Manoel de Barros, poeta brasileiro, nascido em 1916 na cidade de Cuiabá (Mato Grosso), é uma das grandes vozes da poesia brasileira contemporânea. Seus versos trazem à tona elementos e seres que são excluídos da sociedade do consumo, o que explica seu gosto elevado pelo chão e pelos seres abjetos. Na busca por destacar o ínfimo dos seres e das coisas, o andarilho surge, no universo poético de Barros, como uma imagem paradigmática. A partir dela é possível perceber tanto o projeto estético do poeta, quanto o ideológico. Assim sendo, o objetivo desse trabalho é destacar, a partir do poema “O andarilho”, as principais características desse sujeito poético, apontando o movimento como sua marca essencial.

ANÁLISE:

O ANDARILHO

- 1 Eu já disse quem sou Ele.
- 2 Meu desnome é Andaleço.
- 3 Andando devagar eu atraso o final do dia.
- 4 Caminho por beiras de rios conchosos.
- 5 Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
- 6 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
- 7 (Ouço hapelos de mim nas latas tortas.)
- 8 Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita.
- 9 Os loucos me interpretam.
- 10 A minha direção é a pessoa do vento.

- 11 Meus rumos não têm termômetro.
- 12 De tarde arborizo pássaros.
- 13 De noite os sapos me pulam.
- 14 Não tenho carne de água.
- 15 Eu pertenço de andar atoamente.
- 16 Não tive estudamento de tomos.
- 17 Só conheço as ciências que analfabetam.
- 18 Todas as coisas têm ser?*
- 19 Sou um sujeito remoto.
- 20 Aromas de jacintos me infinitam.
- 21 E estes ermos me somam. (BARROS, 2010: 353)

**penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer nas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. antes de se unir às vergôntes como as parasitas. antes de revestir uma pedra à maneira do limo. antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. saber com exatidão quando um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.*

O poema “O andarilho”, localizado no **Livro sobre Nada**, é , Estruturalmente, o poemacomposto por 21 versos, nos quais nos é apresentada a imagem do sujeito poético “Andaleço” e suas principais características. A composição em versos livres e polirrítmicos já nos abrem algumas possibilidades quanto à localização do poeta no tempo e sua inserção e/ou subversão das tendências literárias, que serão oportunamente discutidas no decorrer deste trabalho. Vale ressaltar que o conceito de imagem será utilizado na acepção defendida por Octavio Paz (1982: 119), para o qual é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema.”.

O título “O andarilho”, sugere em um primeiro momento o conceito dicionarizado e socialmente difundido do termo: “aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma erradia.”¹. Essa definição pode ser relacionada à formação do nome, pois o radical nos

¹ Essa definição foi retirada do dicionário Houaiss (2009: 129).

remete ao verbo andar, o que estabelece um ritmo particular. Nesse sentido, a escolha por versos livres não parece ser aleatório, pois dá ao poema uma liberdade e é como se cada verso marcasse que seu andar não segue uma forma ou um destino fixo. Com exceção do verso 18, todos os outros possuem um ponto final como se fechassem em si mesmos, em pequenos instantes, que continuam e retoma seu caminho, o que dá aos versos um caráter de descontinuidade.

Essas características estruturais só adquirem sentido ao percebermos a imagem no todo. Nos três primeiros versos, o sujeito poético se reconhece como o andarilho e se apresenta:

- 1 Eu já disse quem sou Ele.
- 2 Meu desnome é Andaleço.
- 3 Andando devagar eu atraso o final do dia.

A expressão “já disse” nos dá a ideia de que sua apresentação não inicia aqui, ou seja, que esse sujeito é retomado em outros versos, poemas ou obras². Esse sujeito se mostra na relação entre os pronomes Eu/Ele e o verbo Ser conjugado no presente. Assim, o sujeito lírico se constitui em relação com o outro: “sou Ele”, desmitificando a essencialidade do ser, fato esse que será reiterado no verso 18, no qual o sujeito poético questiona se “todas as coisas têm ser?”.

Nesse sentido, percebemos que a inserção do poema na quarta parte do livro, “Os outros: o melhor de mim sou Eles”, não é pura coincidência. O “Andaleço” é, então, um dos Outros, assim como o pintor “Rômulo Quiroga”, “Mario-pega-sapo”, o “Seo Antônio Ninguém”, o “filósofo Bola-Sete” e “Arthur Bisbo do Rosário”, que forma o imaginário do sujeito poético.

O vocábulo “desnome”, no segundo verso, também confirma a concepção de desmistificação da essencialidade, pois mesmo que lhe atribui um nome, quebra com a ligação entre identidade fixa e nome próprio por meio do prefixo “des”. No mesmo verso, identifica-se como “Andaleço” e, portanto, podemos fazer a relação com o “andarilho”, pois apresenta o mesmo radical. Desse modo, temos a possibilidade de pensarmos o “Andaleço” como um sujeito poético que personifica o vagar sem pressa, característica presente na imagem do andarilho. A sonoridade do nome reforça ainda mais esse caráter de despreocupação com o tempo, pois retoma o andar como ritmo, e acrescenta o “le” que pode ser direcionado no sentido de lentidão.

No terceiro verso, os verbos (andando, atraso) remetem tanto a uniformidade do movimento quanto ao seu ritmo. O verbo no gerúndio “andando” mostra uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma instantaneidade; enquanto que o advérbio “devagar” mostra a ausência da pressa no ritmo de caminhar. Não é um andar contínuo rumo ao “progresso” ou até mesmo um andar

2 Quando necessário será utilizado outros poemas, com o intuito de ampliarmos essa leitura.

constante na ânsia de encontrar o fim, pois a expressão “atraso o final do dia” indica um sujeito despreocupado:

4 Caminho por beiras de rios conchosos.

O ritmo calmo relaciona-se, a partir do verso 4, com o espaço ao qual o andarilho caminha: “rios conchosos.”. Apesar de não haver uma relação lógica entre tempo/espaço, Schelle (2001) nos mostra que existe uma diferença entre caminhar nas montanhas, nos vales, na beira do mar, do rio ou na cidade. Assim, o rio como espaço do caminhante não é uma escolha aleatória. As águas seguem seu curso de modo fluído, seu percurso, porém de modo descontínuo. Do adjetivo “conchosos”, depreendemos a imagem do rio, pois forma-se a partir do substantivo concha + sufixo “oso”. Esse tem sentido de abundância, existência em grande quantidade³, o que pode ser remetido as grandes cheias dos rios pantaneiros. A característica lenta contrapõe-se ao tempo acelerado, progressista, peculiar da modernidade, concepção que carrega uma ideia de inovação e progresso sempre ligado a um processo de urbanização, no qual o homem pensa ter o domínio dos processos naturais. .

O caminhante, desse modo, sugere a presença em um espaço no qual contempla a natureza, convive com ela. A lentidão, por sua vez, passa a ser característica da imagem, tanto no sentido morfológico, na formação do próprio nome do sujeito poético, quanto na escolha do verbo “andar”. Tal constatação aproxima-se do pensamento de Gros (2010), para quem a boa lentidão não é, necessariamente, contrária à rapidez, mas sim a precipitação. Como exemplificação, o filósofo relata a experiência que teve com seu amigo Mateo ao caminhar no Alpes italianos, quando uns grupos de jovens barulhentos os pressionavam para ultrapassá-los. Ao chegarem ao topo, Gros e Mateo encontram o grupo de jovens fazendo cálculos de sua escalada, contando vantagens e fazendo comparações.

Dessa experiência, o filósofo francês afirma que “a ilusão da velocidade é que ela faz ganhar tempo”, quando na verdade ocorre o contrário, pois “a precipitação e a velocidade aceleram o tempo, que passa mais ligeiro, duas horas apressada encurtam o dia.”. Assim, conclui que “os dias que passamos caminhando com calma são longuíssimos: fazem que se viva mais tempo, porque se deixou cada hora, cada minuto, cada segundo respirar, aprondar-se (...)” (GROS, 2010: 42/43).

Essa dissonância na experimentação do tempo também está presente nas discussões propostas por Gaston Bachelard ao contrapor a filosofia de Bergson e Roupnel. O teórico afirma que a duração é baseada numa filosofia da ação, enquanto o instante numa filosofia do ato. A diferença é que na perspectiva da ação esta é “sempre um desenrolar contínuo que se situa

3 In: CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3.

entre a decisão e o objetivo”, ao passo que o ato “é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade”. (BACHELARD, 2010: 23/24). Nesse sentido, o caminhar para o sujeito poético é antes de tudo um ato, pois o afasta de uma ideia de tempo físico, computado em consonância com o relógio.

Se nos três primeiros versos há apresentação do sujeito poético a partir de seu ponto de vista; dos versos 5 ao 7 o sujeito lírico apresenta-nos a visão do Outro em relação a si:

- 5 Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
- 6 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
- 7 (Ouço hapelos de mim nas latas tortas.)

Esse Outro é, representado aqui, pelas crianças. Ao utilizar letras maiúsculas para “Homem do Saco”, o sujeito poético dá ênfase e eufemiza a imagem do homem que amedronta as crianças. Ao analisar a obra de Barros, Waldman (1995: 282) diz que “a eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada), formam [na obra do poeta] um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista.”. A visão construída no imaginário das crianças é da sociedade capitalista que dá ênfase apenas ao lucro e valoriza o ser pela quantidade de bens materiais; no entanto Barros subverte o olhar na medida em que focaliza no Ser e não no Ter. Isso fica evidente, pois o sujeito poético procura inverter essa lógica dando ênfase aos objetos descartáveis, cujo valor para ele é imaterial.

A inversão entre a ênfase no Ter para a ênfase no Ser pode ser observada na imagem do andarilho em outro poema intitulado “No tempo do andarilho”. O sujeito aparece como um “ser que não conhece ter.” (BARROS, 2010: 215). E o sujeito poético ainda acrescenta: “Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo.” (Ibidem). E reforça a ideia quando o eu-lírico “Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós.” (BARROS, 2010: 214). Aqui, o adjetivo programado pode ser lido como uma das características às quais o mundo industrializado nos encaminha e nos automatiza.

A negação desse tempo programado também está presente no poema “O andarilho”, nos seguintes versos:

- 10 A minha direção é a pessoa do vento.
- 11 Meus rumos não têm termômetro.
- 12 De tarde arborizo pássaros.

13 De noite os sapos me pulam.

O eu lírico afirma que a “direção é a pessoa do vento” e seus “rumos não têm termômetro”, respectivamente. O vento está estritamente ligado com a questão da natureza e a liberdade, muito recorrente na poesia de Barros, também presente nos versos “De tarde arborizo pássaros” e “De noite os sapos me pulam”. Assim, os rumos no plural representam a pluralidade de lugares e a falta de termômetro, componente que está ligado a uma concepção quantitativa, reforça o andarilho como alguém livre e relacionado ao tempo da natureza.

O desprendimento da percepção física do tempo é retomado no verso 15:

15 Eu pertenço de andar atoamente.

O advérbio “atoamente” confirma a hipótese já suscitada de que esse sujeito poético, na imagem do andarilho, é alguém que anda de “forma erradia”, ou seja, sem rumo, sem destino, não está preso a um espaço, quebrando com a concepção sincrônica entre tempo/espaço. O recurso morfológico surge como procedimento que tem como intuito negar visões preestabelecidas, o que pode ser observado no verso 16:

16 Não tive estudamento de tomos.

17 Só conheço as ciências que analfabetam.

O verso 16 inicia com o advérbio “não” com a intenção de negar que em seu aprendizado esteja presente à visão acadêmica, representada por meio do termo “tomos”. O distanciamento do academicismo será reiterado verso 17 com a palavra “analfabetam”, em relação à ciência. Desse modo, percebe-se um sujeito poético tentando se libertar de definições preconcebidas e conceitos já arraigados sobre o fazer poético.

Essa visão nos encaminha para pensar que há uma desconstrução do tempo contínuo e da imutabilidade das coisas no fazer poético de Barros por meio da gramática. No poema, percebe-se uma recorrência de advérbio de negação, bem como prefixos que também assumem um sentido negativo, como “des” e “in”. Essas características são importantes para a instauração do instante, pois como afirma Bacherlad (2010: 40), “A duração está na gramática, na morfologia, tanto quanto na sintaxe.”.

Esses advérbios e prefixos de negação cumprem a função de instaurar a constante construção/desconstrução do ser e das coisas. Em relação ao uso do prefixo “des” na obra de

Barros, Souza (2010: 71) afirma que este recurso gramatical assume, para o poeta, a função de uma ideia de ação, pois “não se trata de uma ação de simplesmente negar, contrariar, privar ou afastar, mas de “transfazer”. “Des” é uma ação de transfazer as coisas, retirando delas as suas utilidades”.

Essa ideia de transfazer explica a presença de elementos prefixais de negação sempre na relação com os verbos “ser” e “ter”, que lido de maneira descontextualizada nos remete a uma ideia de essência e de posse, respectivamente. Por isso, sempre anterior ou posteriormente a esses verbos há um elemento gramatical de negação, como em “Meus rumos não têm termômetro” (v.11). Nota-se o uso de adjetivo, advérbios e desinências de número que modificam o caráter uno do verbo em destaque, como em “Só conheço as ciências que analfabetam” (v.17) e também “Sou um sujeito remoto” (v.19). Aqui, “as ciências”, “analfabetam” e “remoto” descaracterizam a estabilidade a qual nos remete o verbo “conheço” antecedido do “Só”, bem como do verbo “ser”.

A interrogação “Todas as coisas têm ser?”, no verso 18, nos encaminha para a conclusão do poema ao mesmo tempo em que retoma ao questionamento do primeiro verso sobre o ser, corroborando para a possibilidade do múltiplo, tanto do ser, como das coisas já afirmadas no início. A possível resposta vem nos versos seguintes e finais:

19 Sou um sujeito remoto.

20 Aromas de jacintos me infinitam.

21 E estes ermos me somam.

Esses versos retomam questões já apresentadas no poema, como, por exemplo, a relação com a natureza, a pluralidade de espaços e a não essencialidade do ser. O retorno, aqui, contribui para a hipótese de leitura do poema como um instante poético, que para Bachelard (2010) é uma realidade temporal suspensa entre dois nadas. Os “dois nadas” são o passado e o futuro.

No poema, apenas no primeiro verso nos deparamos com um verbo no passado, sendo todos os demais conjugados no presente, o que contribui para estabelecer o instante. Cabe destacar que o instante não exclui o passado, mas o pensa, junto com o futuro, como instantes no qual estão presentes no mesmo ato. A junção dos tempos confirma-se no último verso: “E estes ermos me somam”, pois é o único verso que apresenta um elemento de ligação, o que nos faz pensar no instante que dá unidade a todos os versos anteriores, pois “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado.” (BACHELARD, 2010: 94).

Na expressão “sou um sujeito remoto”, o adjetivo “remoto” se relaciona a algo ou alguém

distante no espaço e no tempo, contribuindo para a ideia do sujeito e/ou o próprio fazer poético como um andarilho, que não está restrito a sua terra e/ou ao seu tempo, pois como mencionado anteriormente a sua “direção é a pessoa do vento” (v.10). Essa ideia de atemporalidade também nos suscita pensar a questão da infinitude do sujeito e de sua criação. No poema, a contraposição à finitude é, principalmente, representada no verso 14:

14 Não tenho carne de água.

A expressão “carne de água” assume um sentido tanto metafórico, quanto metonímico. Este quando pensamos “carne de água” relacionado ao ser biológico, físico (homem), ou seja, à materialidade do ser e aquele se lermos a expressão como espelho no qual o ser mira-se e percebe seu reflexo. Tanto o primeiro quanto o segundo sentido, ao serem negados pela presença do advérbio “não”, encaminha-nos para a relação do andarilho com o fazer poético, no sentido de esse transcender o ser biológico, ao mesmo tempo em que nega a poesia como apenas reflexo desse ser.

A transcendência, muitas vezes, pode ser percebida pela relação que o sujeito estabelece com a natureza, como em:

20 Aromas de jacintos me infinitam.

A personificação de alguns elementos naturais é um recurso que transfere ao sujeito e suas características o caráter infinito dos seres naturais:

10 A minha direção é a pessoa do vento.

A presença da natureza em Barros é constante. Sobre tal assunto, quando questionado, em uma entrevista, sua resposta foi: “o tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada.” Desse modo, no poema “O andarilho” percebemos alguns elementos que permeiam o imaginário do homem pantaneiro, tais como “rios conchosos”, “pássaros”, “sapos”, “jacintos”; inclusive o próprio andarilho, nome dado a um pássaro terrícola que existe naquela região.

No entanto, Barros utiliza-se das possibilidades que a linguagem poética lhe oferece para “transfazer” esse imaginário. O trabalho com a linguagem indica o instante, pois sua construção linguística corresponde à transitoriedade e a quebra do tempo como um fluxo contínuo. No plano existencial pode ser visto como uma crítica aos valores da sociedade de consumo. Entretanto, a crítica é observada pela evidente valorização do instante, reiterada por meio da ampliação dos recursos linguísticos.

Assim, nos valem de uma das conclusões de Bachelard (2010: 65), para o qual “no fundo, mais que a continuidade da vida, é a descontinuidade do nascimento que convém explicar. É aí que se pode medir a verdadeira potência do ser. Essa potência, como veremos, é o retorno à liberdade do possível, àquelas ressonâncias múltiplas nascidas da solidão do ser”. A imagem do andarilho nos é apresentada como essa potência do ser ao recusar a continuidade da vida em sua horizontalidade e causalidade, fixando-se no instante. No entanto, para que essa imagem repercuta em nosso ser é necessário nos distanciarmos da racionalidade como meio de perceber o mundo e as coisas e nos deixarmos surpreender a cada verso.

Por fim, vale ressaltar que o deslocamento contínuo é a marca do sujeito poético, o que nos dá a possibilidade de pensar a poesia de Manoel de Barros como movimento constante, porém não linear e contínuo. O andarilho potencializa a descontinuidade temporal na medida em que se contrapõe a imagem de um sujeito ideal construído pela sociedade de consumo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

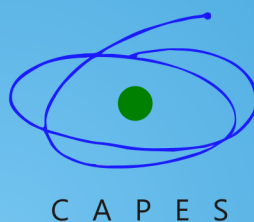
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus editora, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010.
- PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SOUZA, Elton Luiz Leite. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.
- WALDMAN, Berta. Recensões Críticas, [n.º 135/136](#) In: **Revista Colóquio/Letras**. 1995, p. 282.

MAURO NICOLA PÓVOAS

ORGANIZADOR



25 a 27 de novembro de 2013
Universidade Federal do Rio Grande
Rio Grande - RS



ISBN 978-85-62983-64-1

