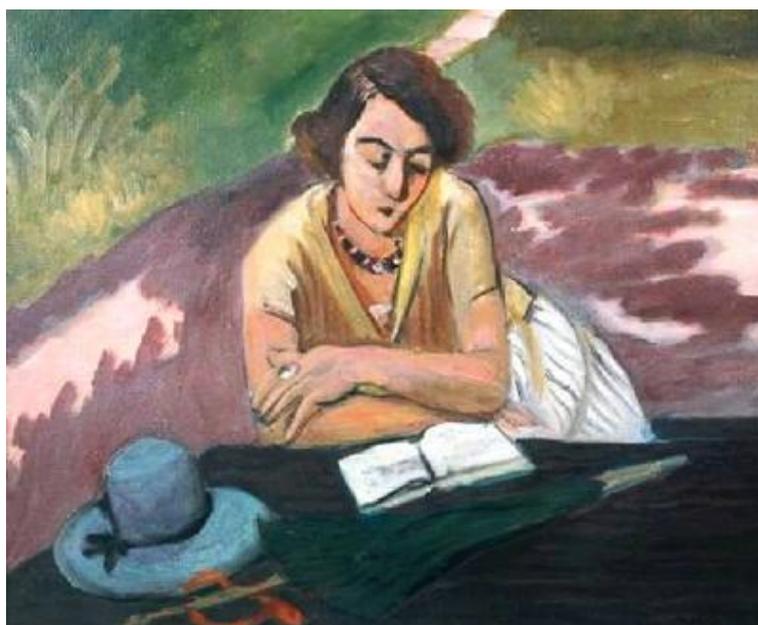




**Fundação Comunitária Tricordiana de Educação  
Recredenciamento e-MEC 200901929**

**ANAIS DO III ENCONTRO TRICORDIANO DE  
LINGUÍSTICA E LITERATURA**

**17 e 18 de outubro de 2013**



**"Leitora com guarda-sol" (Henri Matisse)**

**Programa de Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso  
Universidade Vale do Rio Verde**

**Três Corações / MG**

**ORGANIZADORES**

Cilene Margarete Pereira

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

**SUMÁRIO**

**APRESENTAÇÃO**

**LISTA DOS TEXTOS**

**TEXTOS DAS COMUNICAÇÕES**

## APRESENTAÇÃO

O **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** é uma reunião científica anual do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), campus de Três Corações. O evento foi criado com o objetivo de fomentar a troca de experiências com pesquisadores de outras Instituições de Ensino Superior e de Centros de Pesquisa.

Em sua terceira edição, ocorrida nos dias 17 e 18 de outubro de 2013, o **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** contou com a participação do Prof. Dr. Elias Ribeiro da Silva, da Universidade Federal de Alfenas, que ministrou um curso sobre “Questões de leitura no Enem”. Estudantes e pesquisadores de instituições e centros de pesquisa do país, dentre os quais se destacam UFMG, UNIMONTES, UFJF, UFLA, UFAL, CEFET-MG, PUC-SP, IFSP, apresentaram resultados de suas pesquisas. Além disso, o evento contou com palestras sobre a relação entre Lima Barreto e Monteiro Lobato através da Revista *Águia*, e a respeito dos discursos da mídia sobre a homossexualidade a partir da perspectiva de Foucault. Na primeira noite do evento houve, ainda, lançamento de livros dos docentes do programa de Mestrado em Letras e apresentação musical do Grupo de Choro “Bola da vez”.

Em sua terceira edição, o **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** reafirmou seus objetivos de tornar-se espaço de discussões e de divulgação científica da área de Letras e de promoção cultural.

## COMUNICAÇÕES

<b>A trajetória da personagem no cinema de estrada</b> Ana Luiza Pereira Romanielo (UNINCOR/CAPES).....	7
<b>A canção sertaneja na construção da história de Três Corações</b> Clóercio Augusto Barra (UNINCOR).....	22
<b>“O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão”: reescrita e estudo do caráter feminino nos contos machadianos</b> Cilene Margarete Pereira (UNINCOR/UNICAMP).....	32
<b>A configuração da memória e da cultura popular em <i>Sociologia Goiana</i></b> Damáris de Souza Ramos (UNIMONTES).....	46
<b>O discurso da Paixão em Conceição Evaristo</b> Danilla de Cássia Luz (UNINCOR).....	57
<b>A tradição musical em Três Corações</b> Ed Wilson Archanjo (UNINCOR).....	69
<b>Análise e processamento de sentidos de textos</b> Flávia Aparecida Soares (FANS).....	72
<b>Desde que o samba é samba, é assim: o samba em que o sambista dança</b> Francisco Antonio Romanelli (UNINCOR).....	83
<b>“Quem não sabe” versus “Quem sabe”: mudanças de papéis em uma sala de aula de língua portuguesa e a construção conjunta de entendimento</b> Gisele Aparecida Ribeiro (UFJF) Josiane Maria Alves (UFJF).....	95
<b>O gênero textual no ambiente virtual de aprendizagem: o fórum de discussão no ensino a distância e sua variedade de tipos textuais</b> Giuliano Vieira Tiburzio (UNINCOR).....	106
<b>A presença do mal estar pós-moderno em Clarice Lispector</b> Kedyla Sintia Alves Queiroz (UNIMONTES).....	114
<b>As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves e Herivelto Martins (décadas de 1940 e 50)</b> Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR/FAPEMIG).....	125

<b><i>Anunciação e Encontro de Mira-Celi: prenúncios do orfismo na lírica final de Jorge de Lima</i></b>	
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR).....	135
<b><i>A via crucis do corpo: caminhos percorridos pela crítica</i></b>	
Patrícia Lopes da Silva (UNIMONTES)	
Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES).....	147
<b><i>Palavras da consolidação da República: os cidadãos brasileiros nos discursos de Floriano Peixoto</i></b>	
Renata Ortiz Brandão (UNICAMP).....	161
<b><i>A linguagem jurídica como fato de exclusão e dominação</i></b>	
Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR).....	176
<b><i>O discurso ambiental nas escolas públicas de Lambari/MG</i></b>	
Roberto Junho de Carvalho (UNINCOR).....	189
<b><i>Amor e modernidade em La hija de Rappaccini, de Octavio Paz</i></b>	
Robson Batista dos Santos Hasmann (IFSP).....	195
<b><i>Representação do feminino em contos de Carlos Drummond de Andrade</i></b>	
Susana Cristina de Carvalho (UNINCOR/FAPEMIG).....	207
<b><i>O obscuro caroço da maçã: a manobra de Clarice Lispector</i></b>	
Thereza Christina Narciso Moebus (UNIMONTES).....	208
<b><i>O amanuense Belmiro e Abdias: burocracia e autobiografia em Cyro dos Anjos</i></b>	
Wagner Fredmar Guimarães Junior (UFMG).....	228

## A TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM NO CINEMA DE ESTRADA

Ana Luiza Romanielo (UNINCOR/CAPES)

**Resumo:** Os filmes de estrada, ou *road movies*, como são chamados, se baseiam em travessias, histórias que se desenrolam durante uma viagem. Esse gênero vem se desenvolvendo ao longo da história do cinema, trazendo como um grande expoente da atualidade o diretor brasileiro Walter Salles Jr. Através da análise dos filmes de Salles, o trabalho propõe uma discussão acerca das experiências e transformações sofridas pelos personagens, baseando-se nas características presentes nos romances de formação e nas narrativas de viagens, apontando um novo foco sobre o gênero.

**Palavras-Chave:** *road movie*, Walter Salles, romance de formação, narrativas de viagens.

Os filmes de estrada, ou *road movies* como são chamados, se baseiam em travessias, histórias que se desenrolam durante uma viagem. Suas bases surgiram juntamente com as primeiras produções cinematográficas. Os *road movies* começam a ganhar espaço com o gênero *western*, os banguês-americanos. Alguns autores apontam o *western* como uma espécie de “pai” do cinema de estrada, que teria surgido nos Estados Unidos.

O gênero costuma apresentar características recorrentes, como a abordagem do deslocamento rumo ao desconhecido, questões de rupturas e subversão.

Trata-se de um gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. Em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação (STRECKER 2010, p.25).

Embora apresente características em comum com o *road movie*, o romance de formação, ou *Bildungsroman* como é chamado, é considerado, por muitos, um gênero restrito ao contexto que determinou o seu surgimento. Dessa forma, serão apontados, nesse estudo,

elementos do romance de formação que estão evidentes no cinema de estrada, sem que se considere esse um gênero circunscrito às narrativas de formação.

O romance de formação tem origem na Alemanha e representa as narrativas nas quais o personagem sofre um processo de desenvolvimento; seja ele físico, moral, psicológico ou social, sempre no sentido ascendente, de melhora ou elevação. A conceituação do termo *Bildungsroman* é complexa na medida em que envolve uma carga cultural, semântica e histórica. O verbo *bilden*, em Alemão, significa dar forma, formar, fabricar. A junção dos radicais *Bildung* (formação) e *Roman* (romance) é que dá origem ao termo. Em sua obra, *O Cânone Mínimo*, Wilma Patrícia Maas afirma que esses termos “correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas” (MAAS, 2000, p. 13). A autora Cíntia Schwantes, em seu texto *Narrativas de formação contemporânea*, concorda com Maas ao também pontuar a dificuldade da conceituação do romance de formação. Segundo ela:

Em parte, isso se deve à principal característica do gênero: narrativizar o processo de formação de um/a protagonista. Isso porque o processo de formação de um/a jovem visa principalmente torná-lo/a um membro integrado e produtivo de seu grupo social (SCHWANTES, 2007, p.1).

Devido às circunstâncias peculiares do termo *Bildungsroman* e os diversos estudos a respeito de suas características determinantes, muitos críticos restringem consideravelmente as obras pertencentes a esse gênero. Assim, o ideal é evitar-se o emprego do termo em análises contemporâneas, trabalhando com o conceito da narrativa de formação, que pressuponha a existência de um processo de transformação do sujeito.

Para Maas existe um problema ao se tentar aplicar o conceito do romance de formação na literatura atual, pois o mesmo estaria restrito a um determinado momento da história, com suas implicações. Segundo a autora:

A grande circulação do termo *Bildungsroman* pelas literaturas nacionais europeias, e, mais recentemente, também pelas americanas,

levou a uma superexposição do conceito. O recurso ao *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal (MAAS, 2000, p.24).

Apesar de possuírem diversas características em comum, os romances de formação podem apresentar enredos bastante heterogêneos, quando comparados entre si. Para Bakhtin:

Uns organizam-se em torno da ideia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. As diferenças são ainda mais substanciais quando se trata da relação existente entre esses romances e o realismo e, sobretudo, com o tempo histórico real. (BAKHTIN, 1997, p. 236).

Bakhtin estabelece uma classificação do romance de formação ou educação, como prefere chamar, em cinco tipos. No primeiro deles, o tempo corresponde ao desenrolar da vida humana, da infância à velhice, passando pela juventude e maturidade. O autor o chama de romance cíclico de tipo puro. O segundo tipo pode ser chamado de cíclico de experiência. Ele apresenta um modelo de desenvolvimento típico, que retrata a transformação de um jovem idealista em um adulto sério e resignado. O terceiro modelo de romance de formação apontado é o biográfico, no qual a transformação do sujeito é individual, não pode ser generalizada e resulta de uma série de acontecimentos vivenciados pelo personagem. O quarto tipo é o que ele chama de didático-pedagógico. Ele mostra todo um processo educacional no sentido literal da palavra. Bakhtin afirma ser o quinto o mais relevante deles – o romance de formação realista. O autor considera que neste, a transformação do homem está totalmente ligada à evolução histórica. Sendo assim, o personagem se cria juntamente com o mundo, suas ações são reflexo da formação da sociedade. Nesse último tipo o autor enquadra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (Cf. BAKHTIN, 1997, p. 238 - 239).

Não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica. Este é o último tipo do romance de formação, o tipo realista (BAKHTIN, 1997, p. 240).

A transformação interior pelo contato com o mundo, a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro, a elevação moral, melhora física, bem como os ritos de iniciação<sup>1</sup> são elementos constantes nas narrativas de formação.

A iniciação nas sociedades é composta de numerosas cerimônias, que se realizam no decorrer de vários anos. Não se trata simplesmente de um rito de passagem de um nível etário a outro. A iniciação dura longos anos e é progressiva, dividida em graus e composta de vários ritos (MAAS, 2006, p.10).

As narrativas de formação pressupõem o desenvolvimento do sujeito, por disposição própria, através dos recursos existentes no meio. Assim, não seria característica do gênero uma transformação por necessidade de adequação ou imposição. Sobre o personagem do romance de formação, Luckacs afirma:

Sua ação tem que ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é

---

<sup>1</sup> Em seu texto, Maas afirma que os rituais de iniciação são eventos recorrentes nos romances de formação. Segundo ela, tais acontecimentos marcam uma fase de transformação do personagem preparando-o para uma nova etapa que está por vir. (MAAS, 2006, p.10).

algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação (LUCKACS, 2000, p.141).

O protagonista da narrativa de formação, à medida que vai percorrendo as etapas de sua evolução tende a adquirir um sentido amplificado de existência, de lugar no mundo. Dessa maneira, a ideia de formação transpõe o âmbito individual e passa a configurar uma possibilidade de transformação do outro também.

Apesar de o desenvolvimento pessoal constituir o foco desse tipo de narrativa, o aspecto social sempre se fará presente, pois o crescimento se dará a partir da interação com os demais e com o ambiente no qual o protagonista está inserido. Mais do que isso: o indivíduo necessita da sociedade e não do isolamento para se desenvolver.

A maioria das obras pertencentes à narrativa de formação possui o homem, gênero masculino, como protagonista. Em geral, esse sujeito advém de uma família de classe burguesa. Quando estão presentes nessas narrativas, muitas vezes, as mulheres aparecem como coadjuvantes ou como simples acompanhantes do protagonista. Entretanto, Schwantes destaca: “a protagonista de romance de formação feminina será, de saída, diferenciada, não convencional” (SCHWANTES, 2006, p.16).

Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos textos da feminilidade, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas (SCHWANTES, 2006, p.8).

O fato de ser a sociedade estritamente patriarcal até meados do século XX pode ter contribuído para uma entrada tardia da personagem feminina como protagonista nas narrativas de formação. Até então, os espaços destinados à expressão da mulher na sociedade eram extremamente escassos ou inexistentes. De qualquer maneira, cada vez mais a mulher se firmava com uma grande leitora de romances e, dessa forma, passava a constituir um público alvo interessante, que desejava ver nos livros um reflexo de seu cotidiano.

Embora ainda haja controvérsia a respeito da data de início da escritura de romances de formação com protagonista feminina, não é de causar espanto o fato de que o gênero só vai aproximar-se do modelo (paradigmático, portanto) que é o romance de formação com protagonista masculino já em pleno século XX (SCHWANTES, 2006, p.15).<sup>2</sup>

Nas narrativas de formação, o conteúdo é privilegiado, e não a forma. Dessa maneira, os fatos que se sucedem durante a trajetória dos personagens é que são fundamentais para a definição da obra. Segundo Schwantes:

Não há um elenco de passos obrigatórios em um romance de formação, mas um elenco de experiências, que podem variar, mas são equivalentes, pelas quais o protagonista precisa passar. São elas: uma viagem, que lhe permita alargar seus horizontes; conflito de gerações (caso contrário ele simplesmente seguiria os passos de seus pais, sem procurar nenhuma mudança significativa); dois casos de amor, um bem e o outro mal sucedido, que lhe permitam experimentar tanto o fracasso, quanto o sucesso; a escolha profissional, que lhe permita encontrar seus talentos e, ao mesmo tempo, seu lugar no grupo social; e a formação que o habilite a exercer a profissão escolhida (SCHWANTES, 2006, p.15).<sup>3</sup>

A formação propriamente dita implica um caminho, um percurso. É um processo histórico e temporal. Consiste na ideia de movimento em direção à maturação do personagem.

---

<sup>2</sup> As narrativas de formação, por constituírem desde o início um instrumento essencial de caracterização da sociedade, passam a ser uma forma de representação da identidade de grupos minoritários, como as mulheres. “Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. (...) uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade”. (SCHWANTES, 2006, p.16).

<sup>3</sup> Para as protagonistas femininas das narrativas de formação, muitas vezes se tornaria difícil a execução de todos esses passos até bem pouco tempo atrás, pois a individualidade da mulher não era considerada e ela vivia em função do homem. Sobre tudo no âmbito profissional, a mulher vem ganhando destaque apenas nos últimos anos. Schwantes observa: “e para que precisaria de formação uma mulher, destinada a casar e cuidar da casa, do marido e dos filhos”? (SCHWANTES, 2006, p. 15).

O conteúdo do romance, segundo Luckacs, “é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUCKACS, 2000, p. 91).

Esse itinerário percorrido pelo protagonista nos romances de formação muito se assemelha às narrativas de viagens, nas quais os personagens devem superar uma série de obstáculos para chegar ao destino final. Maria Alzira Seixo, em seu texto *Poéticas da Viagem na Literatura*, afirma que “a ideia da viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização e retorno)”. (SEIXO, 1998, p.12).

O *topos* da narrativa de viagem centra-se no deslocamento, na substituição de um lugar por outro à medida que se desenvolve um percurso. Para Seixo, “o movimento é o coração da viagem” (SEIXO, 1998, p. 13). Entretanto, essa transferência de lugares nem sempre constitui o foco da narrativa, dando-se destaque às paragens, que servem de pausa e articulação das diversas fases da viagem. Essas características podem ser observadas desde as primeiras obras literárias que abrangem o tema da viagem.

O cinema de estrada se utiliza dos princípios do romance de formação e das narrativas de viagens ao permitir que os acontecimentos do percurso constituam o foco da trama, contribuindo para a evolução dos personagens. Nesses filmes, o conceito de viagem transpõe a simples ação de deslocamento, na medida em que significa uma transformação do viajante a partir de novas experiências e olhares. Em geral, durante uma travessia, o viajante descobre não somente um mundo novo, como também sofre mudanças em seu interior: “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa”. (IANNI, 2000, p. 31)

Por se tratar de um tema relativamente novo, o cinema de estrada ainda possui poucos estudos a seu respeito. Ao longo dos anos, a maior parte dos autores vem apontando apenas para os aspectos formais e estéticos que o caracterizam. Dessa forma, se torna interessante propor uma discussão a respeito de quais são os elementos narrativos que o constituem e o definem.

Este estudo será feito a partir de um possível diálogo entre o gênero *road movie* e as características presentes no romance de formação, tomando-se por base o *topos* da narrativa

de viagens. Com isso, espera-se apresentar um novo ponto de vista sobre o gênero, com o foco nas experiências e transformações vividas pelos personagens em suas trajetórias.

No que diz respeito à caracterização do gênero, vários aspectos formais e estéticos podem definir o *road movie*, desde a utilização de estratégias decorrentes das narrativas de viagens até a utilização de elementos visuais recorrentes. Certos ícones estão sempre presentes nos filmes de estrada, como veículos, postos de gasolina, paisagens e a própria estrada. Esses elementos de *mise-en-scène* podem, muitas vezes, constituir a base de desenvolvimento do enredo, porém funcionam como pano de fundo ou uma moldura, pois o foco é direcionado para a jornada dos personagens e os acontecimentos do percurso.

Para Cohan e Hark, uma das características mais importantes do gênero *road movie* é a capacidade de propor uma reflexão sobre determinado momento histórico, ressaltando uma tendência estética realista (*apud* PEREIRA, 2012, p. 191). Dessa forma, esses autores associam a realização de alguns filmes com o contexto no qual estavam inseridos, citando como exemplo os filmes *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), produzidos na era Regan, que renovavam uma oposição ao comunismo.

No Brasil, um bom exemplo é o filme *Terra Estrangeira* de Walter Salles Jr. e Daniela Thomas, de 1995. Através do filme é possível traçar um paralelo com o contexto histórico do governo Collor. Apesar de ser produzido durante o movimento da retomada, após o presidente deixar o governo, o filme remete aquele período, com foco na desilusão e no golpe sofrido por várias camadas da sociedade.

A ação do filme é localizada durante o governo Collor demonstrando, através do enredo, como aquele período significou um momento de apatia, insegurança e frustração. Era o reflexo do que sentia o campo cinematográfico naquela ocasião.

O filme utiliza-se da fotografia em preto e branco, para narrar uma história atrelada ao momento político-econômico de recessão, pelo qual o Brasil passava. Na obra, Paco (Fernando Alves Pinto) é um jovem ator que parte para Portugal em busca de novas experiências após ter perdido sua mãe, falecida durante um noticiário na TV, que anunciava o confisco imposto pelo governo.

Tendo em vista a desfavorável situação política e econômica interna, a fuga para o exterior parecia realmente uma solução plausível, assim como fez o protagonista do filme. Além disso, a política neoliberal globalizante estimulava a sensação de não lugar, de perda de

referência e de um mundo sem fronteiras, o que acabou propiciando a formação de parceria para coproduções internacionais no campo cinematográfico.

O filme apresenta diversos questionamentos críticos ao momento pelo qual passava o país e algumas cenas podem representar uma referência direta à situação do cinema nacional no período. Entre elas destacam-se a cena em que a mãe de Paco, vivida por Laura Cardoso, morre em frente ao televisor e que pode remeter à morte do cinema nacional. Outra cena, em que um dos personagens tenta vender seu passaporte e recebe a resposta de que o documento brasileiro não tem valor, revela o descrédito do país e conseqüentemente a desvalorização do produto cultural nacional. Por fim, a cena que mostra um barco encalhado no porto, ao som da música *Vapor Barato* que diz “um dia eu volto quem sabe” pode ser entendida como uma referência aos cineastas que foram embora ou partiram para coproduções internacionais e que têm vontade de retornar ao Brasil.

A escolha dos filmes do diretor brasileiro Walter Salles Jr. se deve ao fato de o mesmo ser experiente em produções com a temática da viagem e ter lançado o seu último filme, uma adaptação do livro *On The Road*, de Jack Kerouac. A obra escrita é considerada um marco da literatura de viagem no mundo moderno, ícone de uma geração e precursora das produções *beat*. O surgimento dos *road movies* também pode ser contextualizado após a publicação do livro de Kerouac.

Por ser Salles um experiente diretor no gênero *road movie*, somado a uma preferência pelo estilo autoral pertinente ao enredo, podem ter contribuído para tal escolha. *On the Road* é o quarto filme com a temática de viagem dirigido pelo cineasta. O primeiro deles foi *Terra Estrangeira* (já mencionado acima).

No segundo filme do gênero, *Central do Brasil*, considerado um dos grandes sucessos de Walter Salles Jr., as características das narrativas de formação estão evidentes. A protagonista Dora, portadora de uma trajetória marcada por erros e omissões, encontra um caminho de evolução e descobertas ao se deparar com um menino pelo qual tem compaixão. Após o encontro ela sofre um processo de amadurecimento pessoal e redenção.

A análise de *Central do Brasil* torna-se especialmente interessante por evidenciar a quebra de dois paradigmas comuns às narrativas de formação e aos *road movies*. Em primeiro lugar, pela protagonista vir de uma classe social baixa e, segundo, devido ao fato de ser mulher. A maioria dos filmes de estrada, bem como as obras pertencentes à narrativa de

formação, possui o homem, gênero masculino, como protagonista. Em geral, esse sujeito advém de uma família de classe burguesa. Quando estão presentes nas narrativas de estrada, quase sempre, as mulheres aparecem como coadjuvantes ou como simples acompanhantes do protagonista.

O filme *Central do Brasil* foi lançado em 1998 e, até o momento, é a obra mais premiada do diretor Walter Salles.

*Central do Brasil* é considerado pela crítica e estudiosos como um dos marcos do movimento da retomada do cinema nacional, que estava praticamente extinto no começo dos anos 90. O filme é uma espécie de símbolo de recuperação da autoestima do cinema brasileiro, que teve grande repercussão internacional e permitiu que o país fosse visto novamente como um potencial produtor de filmes de sucesso. Faz parte também da renovação do fenômeno que levou a periferia brasileira às telas de cinema, nas décadas anteriores.

Como ocorreu com o Cinema Novo, o novo movimento carregava o peso simbólico de ser um espelho da sociedade, porta-voz das suas expectativas. Diferentemente da geração cinemanovista, no entanto, o grupo da Retomada rechaçou a ideia comunitária, o discurso político, os excessos estéticos, a vaidade exacerbada (STRECKER, 2010, p. 72).

A viagem dos personagens em *Central do Brasil* expõe a necessidade de abandono do espaço urbano, sem esperanças e a fuga para o interior em busca das raízes. É o caminho inverso da migração comum no Brasil, onde os retirantes do nordeste rumam para as grandes cidades do sudeste em busca de uma vida melhor.

A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste (STRECKER, 2010, p. 73).

*Central do Brasil* possui todos os elementos para ser considerado um *road movie*, ou filme de estrada e possui a viagem como um de seus temas base. No filme são feitas diversas referências aos meios de transporte e às situações de locomoção, a começar pelo próprio trem da Estação Central do Brasil. Em uma das primeiras cenas do filme, a protagonista Dora aparece no interior do trem, retornando para sua casa após uma jornada de trabalho na estação. A cena é marcada por uma trilha sonora melancólica ao fundo, ritmada pela cadência dos movimentos dos passageiros que se seguram em pé.

Ao longo de todo o filme podem ser observadas temáticas e situações recorrentes, como talvez uma forma de estimular a reflexão que o diretor sugere. A religiosidade, por exemplo, é uma constante no filme. Desde as imagens sacras na parede da casa de Dora no início da narrativa, até uma grande festa religiosa em Bom Jesus dos Milagres, são exploradas as situações ambíguas e os contrastes entre fé e desilusão.

O filme apresenta contrastes nítidos e espaços definidos, como ao opor as imagens do Rio de Janeiro, espaço urbano e de violência, onde começa a trama e o sertão do nordeste, lugar de esperança e recomeço, para onde os personagens se deslocam. Aliás, são as situações de deslocamento que contribuem por essa demarcação de território e funcionam como uma espécie de ponto de partida para as transformações que estão por vir. É como se simbolizassem a metáfora de uma nova vida que se inicia.

Em diversos momentos no filme, os deslocamentos e os veículos que os permitem adquirem grande importância, como quando Dora e Josué (Vinícius de Oliveira) tomam o ônibus em direção ao Nordeste e, posteriormente, ao pegarem carona com um caminhoneiro. Mais adiante, se veem em meio a um caminhão de retirantes, que representam a seca e o sertão nos seus semblantes sofridos, repletos de marcas. Em todas essas cenas o tema do encontro se apresenta como elemento fundamental de auxílio na travessia.

O filme é marcado por diversas situações de encontro, atributo bastante característico dos filmes de estrada. As situações de encontro estão presentes praticamente em todos os *road movies*, seja com outros indivíduos ou com o próprio interior do sujeito. Para Bakhtin (*apud* OLIVEIRA, 2010, p. 56), o tema do encontro, bem como os demais signos envolvidos na narrativa de viagem, pertencem ao que ele chama de “cronótopo da estrada”, que abrange os diversos acontecimentos que ocorrem durante o deslocamento dos personagens.

Mas com *Diários de Motocicleta*, terceiro *road movie* do diretor, é que a estrada em si ganha maior destaque. O filme é baseado no diário de Ernesto Che Guevara, escrito durante uma viagem pela América do Sul, no começo dos anos 50, com seu amigo Alberto Granado. O filme evita a polêmica ideológica, embora os personagens sejam portadores de comportamento rebelde e engajado. Mesmo assim, revela ser aquela a viagem na qual o revolucionário Che se atenta para sua missão, que terminaria mais tarde com um trágico fim.

O último filme de estrada dirigido por Salles foi *Na Estrada* (2012). Desde a publicação da obra literária, *On the Road* atraiu cineastas interessados em transpor a história para o cinema, mas esse desejo esbarrou em muitos obstáculos ao longo dos anos. O romance pode ser considerado híbrido, misturando realidade e ficção, narrado em primeira pessoa por Sal Paradise, que é o alterego de Jack Kerouac. Utiliza a técnica narrativa do fluxo de consciência, reconhecida principalmente na obra *Ulisses*, de James Joyce. Essas características tornam extremamente difícil a sua adaptação. A obra teve os direitos comprados por Francis Ford Coppola, um dos precursores do cinema independente, que, somente nos anos 2000 entregou ao cineasta brasileiro Walter Salles a tarefa de adaptá-la para as telas. Tarefa essa nada fácil de concretizar, a começar pelo problema de toda a paisagem envolvida na trama já estar modificada devido à passagem dos anos, desde a década de 50 até agora.

Para dar início aos trabalhos de filmagem e seleção, o diretor produziu um documentário chamado *Searching for On the Road*, no qual percorre diversas vezes os caminhos do livro e colhe informações através de entrevistas com amigos de Kerouac.

O diretor refez a rota trilhada de leste a oeste dos Estados Unidos por Kerouac, entrevistou os poetas que participaram do movimento *beat*, encontrou pessoas que são mencionadas no livro e conversou com artistas contemporâneos influenciados por eles (STRECKER, 2010, p. 62).

O fato de ser a obra de Kerouac um texto consagrado, ícone de uma geração e precursor de um importante movimento, gerou grande expectativa em torno de sua adaptação

para o cinema. Finalmente, após muitos anos de trabalho, o filme conseguiu ser lançado mundialmente em 2012.

Walter Salles optou por uma adaptação mais próxima do manuscrito original, embora utilizando os nomes fictícios da versão do livro publicada em 1957. Talvez por ter sido uma adaptação renunciada por muitos anos, que envolveu diversos nomes de peso, como Francis Ford Coppola, previa-se que o seu lançamento tivesse uma repercussão grandiosa. De fato, o esperado do filme era algo que simbolizasse finalmente a comunhão da narrativa de viagem moderna com o gênero *road movie* contemporâneo. Apesar de ser uma releitura muito próxima da obra literária, o filme, até o momento, não alcançou grande sucesso de público e de crítica.

Em comum, nos filmes acima descritos, os protagonistas passam por mudanças a partir das ocorrências vividas no desenrolar das viagens. São essas transformações e experiências, adquiridas pelos personagens dos filmes pertencentes ao gênero *road movie* de Salles, que se pretende analisar no trabalho.

A pesquisa visa contribuir para a construção de material crítico sobre as gêneses do gênero *road movie* e avaliar em que medida os elementos das narrativas de formação de personagem e da literatura de viagem se fazem presentes nesse gênero.

É possível afirmar que, através da representação da estrada, com seus diversos encontros no percurso, imprevistos e desafios os *road movies* propõem uma releitura das narrativas de viagens e demonstram, utilizando recursos realistas, como uma viagem pode iniciar um processo de transformação do sujeito.

As crises de identidade, conflitos internos ou familiares, a necessidade de fuga, a promessa de um encontro funcionam como motivadores iniciáticos, porém o foco do *road movie* estará sempre nos acontecimentos do percurso e nas mudanças advindas desses incidentes, seja no rumo da viagem ou até mesmo no caráter dos personagens.

Confrontando e refletindo a realidade, os *road movies* exploram uma linha tênue entre a ficção e o documentário, através de locações externas que retratam imagens reais e aproximam o espectador com uma visão mais participativa.

A estrada aparece assim como elemento revelador, da realidade e da busca, pleno de surpresas, com o poder de transformar a vida dos indivíduos que a percorrem.

## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Nilson e LORENA, Dimas. *Matrizes da Linguagem Cinematográfica: Tecnologias Digitais e o Cinema Como Fenômeno Pragmático*. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM. Curitiba: 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo Drogas e Rock'n'Roll Salvou Hollywood*. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- CARDOSO, Sérgio. *O Olhar do Viajante (do Etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O Olhar*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 347-360.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- IANNI, Octávio. *A Metáfora da Viagem. Enigmas da Modernidade - Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- KEROUAC, Jack. *On The Road: o manuscrito original*. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de Apropriação*. Anais do Encontro da ABRALIC, Caminhos do Romance, Campinas: UNICAMP, 2006.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- OLIVEIRA, Aline M. Magalhães. *Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa*. Revista Urutágua, nº22, Rio de Janeiro set. a dez. 2010, p.53-65.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. Revista Significação, nº 36, São Paulo: 2011 p. 35-53.
- PEREIRA, Ana Catarina. *Travelogue: viagem sensitiva pelo road movie de Claudia Tomaz*. Revista Geminis, ano 3, nº1, São Carlos: jan.- jun. 2012, p.187-194.
- SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da Representação Feminina*. Revista do NIESC, volume 06, Brasília: 2006 p.07-19.
- SCHWANTES, Cíntia. *Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, nº 30, Brasília: jul. – dez. 2007, p.53-62.
- STRECKER, Marcos. *Na Estrada: O Cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.



## A CANÇÃO SERTANEJA NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DE TRÊS CORAÇÕES

Cloércio Augusto Barra (UNINCOR)

**Resumo:** A proposta dessa pesquisa é apresentar a história de Três Corações (no período de 1880 aos dias atuais), cidade situada no sul do estado de Minas Gerais, por meio das letras da Música Sertaneja Raiz produzida nesse intervalo de tempo. Em nossa análise, procuraremos estabelecer as bases comuns que entrelaçam as características culturais deste estilo musical com o município de Três Corações. Para isso, será utilizado o repertório musical veiculado pelo principal programa sertanejo da Rádio Tropical AM, importante veículo de difusão cultural da cidade, dotada de uma nítida vocação “caipira”.

**Palavras-chaves:** Música Sertaneja Raiz, Radio Tropical AM, Caipira.

### Introdução

Nas letras das canções classificadas como música sertaneja de raiz, encontramos uma infinidade de situações próprias do dia-a-dia da vida sertaneja. Chamada originalmente de “caipira”, norteia desde a vida diária de trabalho, passando pelos aspectos religiosos e culturais e atingindo a vida sentimental dessa população.

A cidade de Três Corações tem em sua construção histórica, uma relação direta com aspectos característicos da vida “caipira”. Esta ligação se dá principalmente através do comércio de gado, que no final do século XIX até o primeiro quarto do século XX, esteve diretamente envolvido pelo trânsito de compradores, boiadeiros e uma gama de atividades ligadas a esse comércio. Com o fim desse auge comercial, o município ainda manteve por um determinado tempo, características culturais e econômicas próprias deste movimento.

Nos dias atuais, ainda podemos encontrar essas características nas práticas diárias de parte da população tricordiana, e uma delas está presente em parte da programação da emissora de rádio mais antiga do município, através do programa Sertanejo, especialmente no

programa ao vivo, realizado aos domingos, no quadro “Repique da Viola”. Nesta programação, o que se observa é o uso da denominada música sertaneja raiz, e que nos programas durante a semana, com o título de “Sítio do Chico Bento” se mantêm, contrastando com as programações de outras emissoras que se utilizam da produção de música sertaneja contemporânea.

Para chegarmos ao resultado pretendido, iniciaremos nossa pesquisa com uma breve apresentação histórica do desenvolvimento de Três Corações desde o final do século XIX até os dias atuais. Num segundo momento, apresentaremos um histórico do Rádio no Brasil, sua importância no desenvolvimento do país, situando a Rádio Tropical AM, desde a sua implantação em Três Corações até os dias de hoje, com ênfase na programação sertaneja, tema central e mais relevante de nossa pesquisa. Num terceiro momento, apresentaremos algumas considerações de compreensão do gênero musical denominado “sertanejo” ao longo do século XX, principalmente na caracterização do chamado estilo “caipira” e a configuração da chamada “música sertaneja raiz”. Encerrando, apresentaremos uma pré-análise dos referenciais teóricos sobre música sertaneja raiz com a prática cultural em nosso município e a caracterização cultural do gênero pela população tricordiana.

Este trabalho se apresenta ainda em seu caráter inicial, como projeto de dissertação, que norteará uma pesquisa maior que incluirá entrevistas com pessoas que participam direta ou indiretamente da programação radiofônica citada, identificando aquelas canções que mais identificam a vocação caipira de uma parcela da população tricordiana e a relação destas com a história do município de Três Corações.

### **Três Corações em sua história**

No século XIX, por volta de 1832, esta região já possuía um comércio às margens do Rio Verde, que tinha como ponto principal, a passagem de gado que era enviado à São João Del Rey e à Corte no Rio de Janeiro, sendo esta estrada conhecida como Real Passagem do Rio Verde. No início do século XIX a cidade do Rio de Janeiro desenvolve o monopólio de comércio de ‘carne verde’ e como capital do Império do Brasil, “também tornou-se a maior consumidora de reses bovinas vindas do Centro-Sul da América portuguesa, bem como de outros produtos para abastecimento urbano” (CAMPOS, 2007, p. 2). Na década de 1810, esse

comércio entra em crise, com fortes problemas do abastecimento de carne por parte do Rio Grande do Sul, Minas torna-se a mais importante abastecedora de reses para a Capital. A região sul de Minas, representada pela comarca de Rio das Mortes<sup>4</sup> que se torna a principal abastecedora no suprimento de gêneros básicos para toda a capitania e para o Rio de Janeiro. “A comarca de Rio das Mortes servia também de passagem e ponto de engorda do gado que vinha das capitanias a Oeste, Goiás e Mato Grosso” (CAMPOS, 2007, p. 28). Esta região, portanto, já desenvolvia o comércio de gado - que aqui paravam para descanso e abastecimento -, e que atingirá seu apogeu no final do século.

No final do século XIX, segundo ROSA & SAES (2010), Minas procura se modernizar e se firmar no capitalismo que já era visto em São Paulo e Rio de Janeiro, e dos programas desenvolvidos nesta modernização da economia, diz respeito à pecuária. Instituiu então a criação de três Feiras de Gado: Benfica e Sítio, na Zona da Mata, e a de Três Corações.

Acredita-se ser este importante comércio que levou a concessão da construção da ferrovia terminando esta estrada na cidade de Cruzeiro-SP, inaugurada pelo próprio Imperador e família em 1884. O objetivo principal desta estrada de ferro era fazer o transporte do gado confinado nos entrepostos tricordianos, situação que proporcionou, no mesmo ano, a elevação da Vila em Município com o nome de Três Corações do Rio Verde<sup>5</sup>.

A facilidade e segurança com o novo transporte aumentou o fluxo comercial do gado, e em 1900, por concessão do Governo Provincial foi instalada a Feira de Gado. Foi um áureo período de desenvolvimento com movimentação de grande fluxo de recursos, opulência que mereceu notícias e comentários na imprensa nacional e internacional da época. Para melhor arrecadar tributos, o governo de Minas mandou instalar uma “grande balança para a pesagem das boiadas”<sup>6</sup> e paralelamente, em 1916 é instalada a 12ª agência do Banco do Brasil, a primeira no estado de Minas Gerais.

Este comércio será interrompido quando em 1920 a concessão é cassada pelo governador do Estado de Minas Gerais (FONSECA, 1985). Mas ainda assim, como ponto de passagem, o comércio de gado já era uma realidade na produção agropecuária de toda a região

---

<sup>4</sup> Com sede na cidade de São João Del Rey.

<sup>5</sup> Programa EVOCAÇÃO. Rádio Clube Três Corações. Arquivos Jorge Avellar Neto. Programa em 27 Set 1960. Coletado e publicado por Domingos Pereira Júnior, Gráfica Veritas, 1984.

<sup>6</sup> Ibidem.

sul-mineira. Neste mesmo período, as fazendas regionais também investiram na agricultura do café. No período entre o século XIX e no primeiro quarto do século XX, o movimento de boiadeiros, tropeiros se misturavam aos remanescentes dos viajantes garimpeiros. As características ‘caipiras’ e sertanejas se tornam presentes e fortes impulsionadoras da cultura local e regional, e o comércio de gado de corte é substituído pela produção leiteira que já era considerada uma das melhores do Estado e que atingirá seu apogeu com a implantação da Fábrica Nestlé, em 1958, para fabricação de leite em pó integral<sup>7</sup>.

Nos dias atuais, o município tem na sua estrutura econômica, uma agropecuária forte, onde a produção leiteira se destaca em qualidade e produtividade. Como reflexo desse processo, a realização da Exposição Agropecuária anual possui respeitabilidade não somente na premiação de gado leiteiro, como também em muares e cavalos manga-larga.

### **Breve histórico da Rádio Tropical**

Em 21 de maio de 1947, pelas ondas da ZYK-6, Rádio Clube Três Corações, inicia a história radiofônica tricordiana, transformando em realidade o sonho do jornalista e cronista Jorge Avellar Netto, e por um grupo de tricordianos liderados por Astholpho Gazolla. Neste período, a cidade de Três Corações procurava alternativas econômicas que suprimissem o impacto produzido pela cassação da Feira de Gado, e que se descortinava através da produção agropecuária.

Segundo Victor Cunha<sup>8</sup>, o controle acionário da emissora é adquirido por um grupo acionário no ano de 1979 e, por meio de um concurso, passa a ser denominada de “Rádio Tropical de Três Corações Ltda”. Com esse controle acionário, instalam-se novos equipamentos e estúdios e a potência da emissora é elevada, e no ano de 1985, é instalada a emissora de FM (banda de frequência modulada em *stéreo*). Esta nova emissora, em 1990, é incorporada pela Rádio Tropical de Três Corações e rebatizada com a denominação de Rádio Tropical AM e FM.

---

<sup>7</sup> Ref. site da empresa, disponível em:

[http://www.nestleprofessional.com/brazil/pt/SiteArticles/Pages/lacteos\\_historia.aspx?UrlReferrer=https%3a%2f%2fwww.google.com.br%2f](http://www.nestleprofessional.com/brazil/pt/SiteArticles/Pages/lacteos_historia.aspx?UrlReferrer=https%3a%2f%2fwww.google.com.br%2f). Acesso em 20/Ago/2013.

<sup>8</sup> Acervos Tricordianos, disponível em [http://www.unincor.br/Acervos%20tricordianos\\_arquivos/Page1105.htm](http://www.unincor.br/Acervos%20tricordianos_arquivos/Page1105.htm). Acesso em 07/Set/2013.

De sua programação sertaneja, foco maior de nossa pesquisa, destacamos o programa “Sítio do Chico Bento”, levado ao ar entre 5h30 e 08h00, de segunda a sábado, há mais de 40 anos, cuja característica principal é a execução de músicas sertanejas raiz. Aos domingos a programação recebe o nome de “Repique da Viola” e entra no ar de 6h00 as 10h00 é ao vivo, com participação de duplas sertanejas locais e regionais.

Na programação diária da Rádio Tropical AM, o programa “Sítio do Chico Bento” apresenta sempre um repertório de músicas de artistas que são classificados, pelas características musicais, como sertaneja raiz. São na sua maioria canções compostas e gravadas no período entre 1940 e 1970 e que possuem como estrutura e estética, letras que falam de casos e coisas da vida rural e que utilizam quase sempre, violão, violão e viola, acordeon, cantados em duos ou trio. No programa dominical, sempre ao vivo, com participação de artistas locais amadores, observa-se também o predomínio característico dessa música entre os seus participantes.

### **Música Sertaneja: caipira, raiz e moderna**

No desenvolvimento histórico da música caipira, encontramos citações de subgêneros classificatórios, considerando aspectos comuns de temas, linguagem e instrumentação. Nestas, há uma latente preocupação em estabelecer o uso da terminologia “raiz” e as influências sofridas pela música caipira no processo de inserção capitalista da indústria cultural e na sua “moderna” divulgação urbana. A chegada da música caipira nas produções discográficas transforma esta numa nova música, chamada de moderna, de popular, ao gosto urbano.

A música caipira não teria a mínima chance de sucesso na indústria fonográfica. Seu tempo de duração é geralmente muito longo, e isso às vezes a torna monótona. Adaptá-la às exigências da indústria cultural aparentemente seria a solução. Isso, no entanto, descaracterizaria, adulterando sensivelmente suas formas originais, perdendo, portanto, a própria identidade enquanto produto lúdico da cultura rústica (CALDAS, 1987, p. 27).

Estrutural e esteticamente analisadas, a música caipira que se desenvolvia com instrumentação baseada na viola e no acordeon<sup>9</sup>, cede lugar a outros instrumentos como o violão em substituição à viola, e a instrumentação típica das orquestras de rádio (uso de instrumentos de sopro), criadas para as programações de auditório levadas ao vivo entre a década de 1930 e 1950.

A música caipira, mesmo modificada para atender as necessidades da indústria fonográfica, que ainda mantinha viva a característica melancólica, descritiva em ações cotidianas e próprias do campo, começa a dar lugar a uma nova temática: amor, traição, política. Surge agora uma nova classificação: música sertaneja.

Mas é no final da década de 1960 que ocorrerá a maior transformação na estética da música sertaneja e que permitiu a classificação de sertaneja romântica. Além de instrumentos de sopro, aparece a bateria, o órgão elétrico<sup>10</sup>, a guitarra e o contrabaixo elétrico. As apresentações dos artistas que antes aconteciam em circos, começam a utilizar de equipamentos eletroeletrônicos.

Essa modernização da música sertaneja abre discussão sobre o que é tradicional e o novo, e conseqüentemente, o uso da terminologia raiz em contraposição ao moderno. Como nos diz Sampaio (2010), que na década de 1950, “após a música caipira passar por muitas modificações empreendidas pela modernização, ela foi se distanciando cada vez mais da ‘simplicidade da gente do campo, da originalidade da cultura caipira e da tradição que vem do interior’” (PIMENTEL, 1997, p. 97, apud SAMPAIO, 2010).

Portanto, entende-se que a música sertaneja produzida até a década de 1950, “sem as modificações empreendidas pela modernização” é a música raiz. É a música que “prolifera nos mesmos lugares” em que se desenvolveu a caipira, atingindo o mesmo público, utilizando da mesma forma anasalada de cantar como na caipira (CALDAS, 1987, p. 33). Por isso, de acordo com o que vimos até então, aquela música sertaneja desenvolvida desde o início do século XX até 1950, agora passa a ser denominada como música sertaneja raiz. A música produzida depois de 1950 começa a se modificar e entrar em decadência com a chegada dos gêneros como a guarânia paraguaia e os boleros mexicanos. Pela primeira vez são usados

---

<sup>9</sup> De conformidade com a região, o acordeon também é conhecido como gaita ou sanfona, em função de sua estrutura interna de produção sonora.

<sup>10</sup> Atualmente esta designação foi substituída popularmente por teclado.

instrumentos eletrônicos como o contrabaixo e a bateria<sup>11</sup>, mesmo que num primeiro momento, não são bem aceitos pelo público (CALDAS, 1987, p. 63). É exatamente na década de 1960 que a música sertaneja se distancia de “suas origens rurais” e se “adapta” para atender ao mercado consumidor urbano, fazendo com que a música sertaneja se torne “um produto bem sucedido de se fundir elementos da cultura rural e da cultura urbana” (ibidem, p. 65).

Mas é no final da década de 1960 que ocorrerá a maior transformação na estética da música sertaneja e que permitiu a classificação de sertaneja romântica. Além de instrumentos de sopro, aparece a bateria, o órgão elétrico<sup>12</sup>, a guitarra e o contrabaixo elétrico. As apresentações dos artistas que antes aconteciam em circos, começam a utilizar de equipamentos eletroeletrônicos.

Na década de 1970, a dupla Leo Canhoto e Robertinho, criam a imagem que mistura a figura do *cowboy* americano e do jovem do meio urbano-industrial, como nos diz Caldas (1987, p. 71). Segundo o mesmo autor, a temática das canções desta dupla sertaneja explora a violência, inspirados pelo auge dos filmes de *bang-bang* italianos no Brasil. Muda-se não somente a temática, mas também o vestuário, mais próximo da *country-music* americano. Na passagem da década de 1970 para 1980 vamos encontrar várias duplas sertanejas que utilizam da modernidade apresentada por Leo Canhoto e Robertinho. A dupla Milionário e José Rico é um exemplo dos mais representativos desse grupo, como nos diz Caldas (1987, p. 75).

Encontramos então, uma espécie de cisão na música sertaneja: a anterior produzida até 1970, e as produzidas desta data até os dias de hoje. E com essa cisão, encontramos de um lado uma ala saudosista, que conforme nos diz Caldas (1987, p. 74), “faz questão de manter os elementos formais da música sertaneja (melodia e poesia) como sempre foram”, mas próximos dos temas caipira e raiz que consideram nobres; de outro lado, o grupo moderno que usam de instrumentos eletroeletrônicos oriundos das “jovens bandas de *rock* no Brasil”.

---

<sup>11</sup> Utilizados na canção Malagueña, gravada por Tibagi e Miltinho no início dos anos 60.

<sup>12</sup> Atualmente esta designação foi substituída popularmente por teclado.

## **Considerações Finais**

Neste trabalho é apresentado um início do trabalho de pesquisa da dissertação de mestrado. Muito ainda há que se pesquisar neste campo, e que num segundo momento será desenvolvido por meio de entrevista e contato direto com o foco principal da pesquisa, os participantes da programação da Rádio Tropical sertaneja, mais especificamente ligado aos programas “Sítio do Chico Bento” e “Repique da Viola”, considerando que a emissora possui outros programas sertanejos.

Num primeiro momento, encontramos uma relação direta da programação com ênfase na música sertaneja raiz com as características históricas do município. Historicamente, o município de Três Corações se desenvolve no início do século XX com o movimento do comércio de gado, e com ele, todas as atividades profissionais e culturais características desse movimento. Mesmo quando esse comércio se extingue, a cultura boiadeira permanece em grande parte da população, através dos carreiros<sup>13</sup>, dos boiadeiros que se fixaram na terra, das grandes áreas de criação de gado e da cultura de subsistência que agora passam a ser fonte econômica por meio da produção leiteira e da agricultura. Parte da população tricordiana possuem suas raízes no campo, fazendas e sítios que circundam a zona urbana. Mesmo com o êxodo rural em função de oportunidades que o centro urbano oferece, o tradicionalismo cultural permanece vivo, e por meio das músicas sertanejas raízes, seja na letra ou na melodia, traz o sentimento de saudosismo, de lirismo de um tempo ou espaço diferente, em que a simplicidade predominava em contraponto à vida agitada dos centros urbanos.

O que se observa no público que transita por este gênero musical em nosso município é uma tendência natural das suas tradições, considerando que quase todos ou vivem de trabalhos rurais, ou experimentaram as histórias e canções cultivadas por seus pais. Fazem parte de um grupo saudosista, que consideram a terra, a produção agrícola, o contador de estórias, a vida boiadeira e carreira como temas nobres da música sertaneja. Essa conclusão dependerá ainda, dos resultados da pesquisa aos consumidores desse gênero musical para ser exposto com maior certeza e fundamentação, entretanto, pelas conversações e pelo gosto em algumas canções em especial, traduz esse lirismo saudosista e lúdico. A mesma pesquisa

---

<sup>13</sup> Carreiro é a denominação dada aos condutores dos carros de boi que transportavam todo tipo de mercadoria entre o centro urbano e o rural.

oportunizará também, o entrelaçamento de algumas músicas deste gênero musical com fatos históricos mais específicos da região, em especial a de Três Corações. Finalizando a pesquisa, as canções serão analisadas a partir de pressupostos e estudos pertencentes ao campo da Teoria Literária, no intuito de estudar a relevância dos poemas musicados.

Importante também lembrarmos que a música sertaneja, ou assim denominada nos dias de hoje, conforme nos fala Caldas (2007, p. 77), “não tem mais nada a ver com o meio rural, com o interior nem com o sertão. O seu público está indistintamente localizado no meio urbano-industrial e no interior”. Mas também devemos lembrar que, como vimos anteriormente, muitos habitantes do meio urbano tricordiano trabalham em fazendas, e que além da atividade profissional, trazem uma bagagem histórica de seus familiares, quase sempre ligados às atividades sertanejas. E esta bagagem justificaria o gosto musical com a pitada “saudosista” dos poemas musicais sertanejos e conseqüentemente, o sucesso da programação sertaneja da Rádio Tropical AM.

## REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALVARENGA, Oneida. *Música popular brasileira*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. *O que é Música Sertaneja*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *Nos caminhos da acumulação: negócios e poder no abastecimento de carnes verdes para a cidade do Rio de Janeiro, 1808-35*. Dissertação de Mestrado ao programa de Pós Graduação de História Social da Universidade Federal Fluminense. Professor Orientador: Théo Lobarinhas Piñero. Niterói: 2007.
- CÂNDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CUNHA, Victor. Acervos Tricordianos [http://www.unincor.br/Acervos%20tricordianos\\_arquivos/Page1105.htm](http://www.unincor.br/Acervos%20tricordianos_arquivos/Page1105.htm). Acesso em 07/Set/2013.
- FONSECA, João Garcia da. *Três Corações e sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.
- GUTEMBERG, Jaqueline Souza. *Música sertaneja, tradição e desenvolvimentismo*. Parte do projeto de Iniciação Científica financiado pela FAPEMIG intitulado *Nos atalhos da vida: música sertaneja, o progresso e as resistências – Zé Fortuna e Pitangueira (1950-1980)* sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Clara Tomaz Machado. UFU, s/d.
- HOLANDA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de S. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IGNÁCIO, Elizete. *O mal-estar na modernização: a transformação da música caipira em música sertaneja*. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Arte, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPE, Recife: 2007.
- MELON, Cláudio Armelin. Música caipira ou música Sertaneja? O jogo da contenção e absorção do século XX. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 148. Mensal. Ano XIII. 2013.
- MENDES, Fernanda Fonseca Barbosa. *Música Sertaneja de Raiz: a força por traz de uma tradição*. Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa. Viçosa-MG, 2009.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- NESTLÉ [http://www.nestleprofessional.com/brazil/pt/SiteArticles/Pages/lacteos\\_historia.aspx?UrlReferrer=https%3a%2f%2fwww.google.com.br%2f](http://www.nestleprofessional.com/brazil/pt/SiteArticles/Pages/lacteos_historia.aspx?UrlReferrer=https%3a%2f%2fwww.google.com.br%2f). Acesso em 20/Ago/2013.
- PEREIRA, Sebastião Domingos. *EVOCAÇÃO: Arquivos de Jorge Avellar Netto*. Três Corações: Gráfica Vértices, 1984.
- ROSA, Elton Rodrigo; SAES, Alexandre Macchione. Mercado forjado: a constituição da Feira de Gado de Três Corações (1900-1920). *XIV Seminário de Economia Mineira em Diamantina-MG*. Área Temática: História econômica e demografia história. 2010.
- SAMPAIO, Edna Rosane de Souza. *A Música Sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana*. Dissertação de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.
- SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Música Caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves. Co-orientação: Profa. Santuza Cambraia Naves (PUC-RJ). Rio de Janeiro: 2005.
- TERRA, Rosana Ferreira. *As representações do caipira: o discurso da/na música sertaneja raiz*. Dissertação de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

## “O RELÓGIO DE OURO” E “A SENHORA DO GALVÃO”: REESCRITA E ESTUDO DO CARÁTER FEMININO NOS CONTOS MACHADIANOS<sup>14</sup>

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR/UNICAMP)

**Resumo:** Neste texto, nosso objetivo é apresentar o modo como se dá a construção e a elaboração da personagem feminina e do narrador machadiano (e de seus “discursos conscientes”) a partir de leituras do conto “O relógio de ouro”, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, abril/maio de 1873, e coletado pelo próprio Machado para compor *Histórias da meia noite* (1873). Mais tarde, este conto, com inúmeras modificações, foi transformado em “A senhora do Galvão”, publicado na *Gazeta de Notícias* (maio de 1884), antes de enfeixar as páginas de *Histórias sem data* (1884). Nesse processo de reescrita devemos considerar dois aspectos: um referente ao aproveitamento do tema da revelação da traição masculina no casamento, que ocorre nos dois contos; outro que diz respeito aos processos narrativos modificados que permitem, no entanto, que um texto seja considerado uma “releitura” de outro. Desse modo, é possível entender que Machado estava, em “A senhora do Galvão”, revisitando (e relendo) um texto publicado originalmente em 1873 no *Jornal das famílias*.

**Palavras-chaves:** Machado de Assis, Reescrita, Conto, Personagem feminina, Narrador.

“O relógio de ouro” foi publicado por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* nos meses de abril e maio de 1873, sendo coletado pelo autor para compor o volume *Histórias da meia noite*, do mesmo ano. O conto, completamente reformado, apareceu nas páginas da *Gazeta de Notícias*, em maio de 1884, com o nome de “A senhora do Galvão”.

Nesse percurso editorial de mais de uma década (que atravessa as fases do autor), materializado em locais e para públicos distintos,<sup>15</sup> o “O relógio de ouro” passou por

<sup>14</sup>Este texto apresenta algumas considerações da pesquisa de Pós-Doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões narrativas dos contos de Machado de Assis”, desenvolvida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da (IFCH)/UNICAMP, sob supervisão do Prof. Sidney Chalhoub.

<sup>15</sup> O *Jornal das Famílias* era um periódico conservador editado por B. L. Garnier, destinado a um público bem específico e seletivo: as famílias da elite brasileira do II Reinado. Como tal, tinha sessões fixas ilustradas (“Modas”; “Economia doméstica”; “Medicina popular”; etc.) que objetivavam “ensinar” às jovens senhoras,

inúmeras modificações, das quais se destacam a nomeação e a concisão do texto; o desaparecimento do pai da personagem feminina (que colocava um fim provisório ao conflito do casal na primeira parte do conto na versão do *Jornal das Famílias*) e um significativo corte narrativo (a respeito do passado de Luís Negreiros); o detalhamento de outra figura feminina, a amante (que aparecia apenas sugerida na versão inicial do conto por meio da leitura do bilhete que acompanha o relógio) e o tratamento narrativo diverso, já que, no início de “A senhora do Galvão”, o narrador machadiano trata logo de apontar a existência do adultério masculino. Confrontados os modos de organização do enredo dos contos, podemos afirmar que ambos são opostos, visto que “A senhora do Galvão” começa pela revelação do adultério masculino enquanto que, em “O relógio de ouro”, esta revelação é guardada para o final da história, que insiste na possível infidelidade de Clara.

Tanto “O relógio de ouro” quanto “A senhora do Galvão” podem ser classificados, no entanto, como “estudos do caráter feminino” e são responsáveis por dinamizar um histórico interessante a respeito do comportamento e do espaço social da mulher brasileira no século XIX.

“O relógio de ouro” narra, a partir da descoberta do tal relógio na alcova do casal, o processo de acusação de Clarinha, a fiel e “domesticada” esposa de Luís Negreiros. O marido, desconhecendo que o relógio é um presente de sua amante que fora desviado por um mensageiro para sua própria casa, acusa violentamente a esposa de traição, exigindo-lhe uma explicação sobre o objeto. Humilhada, mas também em uma atitude de confronto velado (dissimulado por meio de um silêncio proposital e uma cenografia bem marcada), Clarinha se nega a falar do relógio, remetendo à voz da amante do marido a revelação do objeto a partir da introdução, ao final do conto, do bilhete comprometedor. O bilhete só é mostrado, no entanto, quando há uma intensificação da violência acusatória do marido, que promete matá-la caso não seja explicado o objeto. O conto esboça de maneira nítida (e irônica) o descontrole emocional masculino diante da possibilidade da traição feminina e o autoritarismo patriarcal que assegura ao homem pleno direito sobre a família.

---

mães de família ou prestes a ser, um comportamento condizente com sua responsabilidade dentro do lar e fora dele, nos salões da Corte. Já a *Gazeta de Notícias* era um jornal mais popular e diversificado, que além dos pontuais romances (também publicados no *Jornal das Famílias*), conservava espaço para publicidade, noticiário, informações gerais, etc. Ao contrário do periódico de Garnier que era editado mensalmente, vindo de Paris; a *Gazeta* saía diariamente, oferecendo a seus leitores, além do folhetim, atualidades em geral: arte, teatros, modas, acontecimentos, etc.

“A senhora do Galvão” conta a história de uma esposa burguesa que tem a traição do marido revelada por insistentes cartas anônimas que sugerem ser sua melhor amiga a amante-rival. Negligenciadas as denúncias, a esposa não as revela ao marido, que apenas por acidente lê uma das cartas-denúncia, pensando tratar-se de uma prova do adultério feminino. Nesse momento, tem-se a certeza da traição de Galvão, que disfarçadamente (e com certo constrangimento) a nega. A esposa, em atitude de dissimulada passividade, afirma a crença na fidelidade marital, mas confronta a amante, colocando-a definitivamente para fora de seu círculo de amizades e (ao que parece) para longe de seu casamento.

É importante observar que, se em “A senhora do Galvão” não há um confronto direto entre esposa e marido (a personagem prefere à defesa do casamento e do valor social representado por este confrontando diretamente apenas a amante); na primeira versão de “O relógio de Ouro”, aquela publicada no *Jornal das Famílias*, a solução final dada por Machado se assemelha quanto os objetivos, pois a exposição do bilhete da amante de Negreiros faz com que este dê fim ao caso amoroso. O tom adotado pelo narrador machadiano é, no entanto, moral e em acordo com os propósitos do periódico, conservador e voltado à “educação” da mulher da elite brasileira:

Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros... (ASSIS, 1977, p. 193, nota 1154).

Os papéis estão, aí, bem colocados: a esposa é valorizada pela prudência e pela constância; a amante, abandonada; e o marido retorna ao seio familiar, depois de incursões “aceitáveis” pela dupla moral reinante em sociedades patriarcais. Desse modo, fica a sugestão de que o casamento só é suportado se alentado por válvulas de escape; escape, seja dito, apenas concedido ao homem.

Em relação aos contos “O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão”, um aspecto que chama a atenção é proposta ideológica dos textos, que se diferem, sobretudo, quanto ao posicionamento da mulher em relação ao adultério masculino. Se ambas ocupam a condição de traída, os meios que se utilizam para lidar com a situação são diversos e, ao que parece,

com propósitos também distintos do que a simples manutenção da paz doméstica entre o casal.

Em “A senhora do Galvão”, como o próprio título já sugere, a resistência a se convencer da traição marital parece acenar para um tipo especial de manutenção matrimonial que observa o casamento como fonte de estabilidade psicológica e financeira da personagem Maria Olímpia. O mais importante, no caso, seria, nessa ordem de ideias, manter-se a “senhora do Galvão”, valendo-se de todos os atributos sociais desse importante cargo.

Mediante insistentes cartas anônimas (uma a cada semana, por meses seguidos), a atitude da esposa era:

Ultimamente, não se dava mais ao trabalho de as refutar consigo; lia-as uma só vez, e rasgava-as. Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o; depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia. Já então, prosperando-lhe o escritório, dava o Galvão partidas e jantares, iam a bailes, teatros, corridas de cavalos. Maria Olímpia vivia alegre, radiante; começava a ser um dos nomes da moda. (ASSIS, 1977, p. 198).

Não é difícil perceber que Maria Olímpia, mediante a intervenção de uma rival anonimamente denunciada, mas tão bem conhecida pela “senhora do Galvão” (trata-se de uma amiga, viúva de um Brigadeiro), apropria-se, cada vez mais, de “alegrias exteriores e públicas”, naturais da personagem, mas certamente também impulsionadas:

Pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, a distancia; era sua maneira de ser amada. (ASSIS, 1977, p. 200).

Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor, da pompa (...). A primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que (...) temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. (ASSIS, 1977, p, 196).

A personagem, mesmo diante de tantas evidências do adultério, opta conscientemente por não confrontar o marido, medindo as consequências de seu ato para a própria conservação de seu status social. Assim, as próprias cartas-denunciando são rasgadas para anular a denúncia e isentar o marido que, sabendo das missivas regularmente recebidas pela esposa e da legião de adoradores que dispunha, suspeita de traição feminina (de maneira bem mais sutil e menos agressiva do que Luís Negreiros em “O relógio de ouro”). Ao entregar ao marido uma das cartas, diante sua insistência, Maria Olímpia se recusa a ler na face do suspeito a verdade da traição; prefere se ater às dobras do vestido como a se lembrar dos desgastes que tal revelação poderia trazer ao seu casamento:

Enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido. Não o viu empalidecer. Quando ele, depois de alguns minutos, proferiu duas ou três palavras, tinha já a fisionomia composta e um esboço de sorriso. Mas a mulher, que o não adivinhava, respondeu ainda de cabeça baixa; só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-lo de uma vez, mas aos pedaços, como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo. Vendo-lhe, ao contrário, um sorriso, achou que era o da inocência, e falou de outra coisa. (ASSIS, 1977, p. 200).

Assunto resolvido, restava ainda a viúva rival, esta sim confrontada ao final do conto com delicadeza e esmero pela “senhora do Galvão”: “- Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?” (ASSIS, 1977, p. 201).

Em “A senhora do Galvão”, essa resignação calculada da personagem feminina é

exposta de maneira irônica pelo narrador que se atém em observar a traição do marido desde o início da narrativa (“Tudo era verdade. E, contudo, ela continuava a não crer nas cartas.”) e a descrença artificial da esposa. Tal efeito faz crer em uma espécie de naturalização dos papéis masculinos e femininos, dotados, no entanto, de certa previsibilidade cultural, na qual o adultério masculino é visto como uma válvula de escape das obrigações matrimoniais, instauradas não só pela rotina do casamento, mas pela monogamia e pela impossibilidade do divórcio.

Em “O relógio de ouro” (em suas duas versões), a condução narrativa faz crer na infidelidade feminina quando, na verdade, ela diz respeito ao comportamento do marido de Clara. O narrador do conto sugere por meio da descrição que faz das personagens masculina e feminina e pelo modo de concretização de seu casamento os índices que pontuam melhor a distinção entre elas. Clara é descrita sucintamente como uma figura ambígua, conforme o será durante todo o conto por meio de suas ações:

Era uma moça bonita esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo. Era pequena e delgada; de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. (ASSIS, 1977, p. 183).

A imagem feminina dupla (criança/mulher) aponta uma espécie de limite entre duas perspectivas contrárias, pontuando, por um lado, a ingenuidade e a falta de experiência próprias da infância (e da condição social da mulher) e, por outro, o mistério e a sedução da mulher madura, relativizando a ideia “virginal” da moça. Por isso o narrador chama a atenção para os olhos da personagem (e para o exame aproximado deles), afirmando, de maneira sutil e concisa, a prevalência da imagem da mulher, que apenas na aparência é infantil.

Esses aspectos físicos da moça revelam já de algum modo as posturas ambíguas de suas ações (ou a falta delas) inscritas sempre na ótica masculina privilegiada pelo texto como certas de sua culpa adúltera – é preciso lembrar ao leitor de que ao achar o relógio em sua alcova, Luís acredita ser um objeto esquecido por um amante da esposa. A postura do narrador expõe dois aspectos marcantes no conto: o primeiro refere-se às posições dúbias de Clara que se comporta, ao mesmo tempo, como inocente e culpada (sua insistência em não

falar do relógio remete a isso); o segundo destaca o modo crescente de acusação masculina, que se faz cada vez mais agressivo e destemperado diante da aparente tranquilidade feminina:

Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com a ar indiferente e tranquilo de quem não pensava em decifrar charadas de cronômetro. Luís Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dous reluzentes punhais.

- Que tens? Perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar. (ASSIS, 1977, p. 184, grifos nossos).

Até certo ponto, o narrador nos revela a comodidade da mulher diante da revelação do adultério masculino e sua pouca disposição de questioná-lo. Mas é justamente a oposição entre a aparência e a essência da personagem feminina, ditada pelo próprio narrador, que mostra a dissimulação de sua postura.

No conto, é o próprio narrador que nos oferece, na figuração discreta de Clara, as saídas femininas para a questão do adultério do homem, sem evidenciá-las ao leitor, que deve, numa atitude de identificação com Luís, submeter a moça à suspeita. Só assim o engodo final pode ser concretizado a contento.

Por este motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clara se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. (ASSIS, 1977, p. 184, grifos nossos).

Ao deixar claro ao leitor que Luís acredita na traição da mulher (antes mesmo de interrogá-la), o narrador requer a identificação entre leitor e personagem, levando esse a se comprometer cada vez mais nessa associação leviana. O processo é novamente contraditório, pois ao mesmo tempo em que deve criar uma identificação entre seu leitor e Luís; o narrador se distancia, ele mesmo, da personagem por meio de sua ironização. O nome do moço entrega, de maneira sutil, a solução final do conflito, enquanto apela para sua duplicidade

como personagem. Se por um lado, Luís sugere luz, clareza; por outro, seu sobrenome (Negreiros) lhe confere outro *status* de valor significativo intensamente maior e soberano em sua constituição moral e psicológica. O que nos garante isso? A forma de nomeação do narrador que se utiliza propositadamente do nome e sobrenome da personagem masculina durante todo o conto, enquanto nomeia a moça apenas por Clarinha. A ironia aqui entrega tanto a imagem do homem (e de sua mácula) quanto à da mulher, fazendo crer e não crer ao mesmo tempo na imagem fragilizada da moça, se considerarmos também sua duplicidade. Na aparência, Clara é o que é – diminuída (infantilizada) pelo narrador –; na essência, o que o leitor deve descobrir “de perto”, como se lhe examinasse os olhos... Detalhes que fazem toda a diferença na leitura da personagem feminina e que a faz saltar do polo da resignação para o da dissimulação.

É preciso pontuar também que parte dessa identificação entre leitor e marido supostamente traído se faz presente, na versão publicada no *Jornal das Famílias*, pela posição ocupada pelo conto. A primeira parte de “O relógio de ouro” é publicada exatamente na edição que traz o final da história de “Ernesto de tal”, que apresenta a loureira Rosina, disposta a namorar muitos em busca do melhor partido, que acaba por ser o pato Ernesto. O conto termina, em uma leitura menos ingênua, apontando a vantagem do acordo matrimonial para a mocinha que, confortavelmente casada com um tolo, pode celebrar o amor em outros altares. Ou seja, em território dominado por severas forças morais-sociais, Machado consegue burlar os propósitos do periódico de Garnier e fazer sua mocinha loureira alcançar uma espécie de vitória social. É preciso atentar para o valor social e moral do casamento para a mulher oitocentista, ainda mais sendo ela de família de relativa humildade.

Voltando ao “O relógio de ouro”, ao contrário de Clara que é descrita fisicamente e com breve alcance psicológico; Luís Negreiros será apresentado ao leitor apenas por meio de seus atos, quase todos de grande agressividade. Em reduzido espaço temporal (da tarde até às vinte e uma horas do mesmo dia) o vemos arrancando os cabelos, esbravejando, jogando cadeiras no chão, apertando os pulsos da esposa e até ameaçando-a de morte. Num crescente embalo emocional, seus atos vão tomando proporções sérias e quase definitivas para a dissolução trágica do casamento e para a martirização da mulher.

Ingrid Stein constata que é frequente na prosa machadiana “a presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor silenciosas, conformadas,

dotadas de ‘virtude’, ‘pudor’, ‘recato’, e imbuídas do dever de manter os conceitos de ‘decoro’ e ‘paz doméstica.’” (STEIN, 1984, p. 72). Se essa concepção alcança verdade normativa nos romances de Machado, segundo Stein, e em outra Clara (a de *Ressurreição*), vemos que esta, de “O relógio de Ouro”, se mostra, em certo sentido, distanciada da imagem de mulher conformada com sua realidade, no esboço de seu confronto velado ao marido, pois até mesmo seu silêncio é funcional e questionador.

Clara está, nesse sentido, inscrita em outra ótica que a distancia da mulher resignada e submetida à autoridade marital. A própria martirização da mulher não chega a ocorrer porque ela opta por manter seu silêncio (em respeito à sua inocência) deslocando sua voz para a de outra mulher ao introduzir o bilhete da amante do marido.

A experiência feminina do silêncio diante a acusação de adultério já havia sido exposta por Machado em “A mulher de preto”. No conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido o surgimento de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 1977, p. 130).

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral, ela revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da esposa. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente, que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento da mulher. O conto expõe-se com clareza a postura moral dupla da sociedade em assuntos de adultério:

... Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro.

Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido. (ASSIS, 1977, p.129-130, grifos nossos).

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares, principal personagem masculina do conto, dando a impressão de um retrato pronto e acabado do funcionamento da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, onde o homem (chefe de família) exercia seu poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.67).

Se a imagem nos parece um tanto distante e truculenta do modelo de casais da Corte brasileira – ela reflete bem as condições da família de tipo patriarcal do Norte do país, de onde vem Madalena e Meneses –; a descrição espelha, no entanto, a ideia mais precisa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro. A tarefa do homem dentro da organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, enquanto da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Parece que a imagem da submissão e resignação femininas nunca esteve tão presente na ficção de Machado do que em

“A mulher de preto”, o que reforça a posição rebelde de Clara em “O relógio de ouro” e a eficácia de sua estratégia de controle. Talvez a origem da família de Meneses e Madalena revele melhor os processos de sua constituição e o porquê do silêncio feminino no conto.

Mas ainda assim, é possível retirar dessa expressão quase nula da mulher algo que se esboça como um questionamento das atitudes do marido, que pode ser feito, no entanto, apenas por meio da introdução da voz masculina (Estevão Soares), pautada, sobretudo, na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação a que está sujeita é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios mais velados e sutis (a defesa moral feita por um amigo do marido). Há, portanto, algo que irmana as personagens Clarinha e Madalena, pois ambas dissimulam uma maior fragilidade/resignação (que certamente também há nelas) como formas de alcançar ou deslocar a autoridade dos maridos, questionando-a de certo modo. As estratégias femininas são, assim, repercussões e consequências das práticas sociais impostas pela própria autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher.

Clara não age como um agente estabilizador da ordem familiar como Maria Olímpia (muito menos como mártir); ao contrário, sua postura definitiva instaura a desordem e a desarticulação do lar/do casamento.

Na versão do conto que foi coletado em livro, o final moralizante é suprimido (aliás, única modificação entre as versões digna de ser comentada) para se ter o que podemos chamar de final aberto que não só é direcionador de uma consciência particular do leitor, como instaurador de uma solução anedótica, visto que o narrador, dotado de uma postura dramática (ele põe as personagens para agir, sem grandes intervenções – em cerca de 10 páginas, temos oito cenas de conversação) assume a circularidade da narrativa: “Assim acabou a história do relógio de ouro”. Ou seja, depois de anunciar, no início da narrativa, “Agora contarei a história do relógio de ouro”, seu término se dá de maneira irônica porque desconcertante para moral do marido sério que quase mata a esposa em busca de uma confissão que só diz respeito a erros dele mesmo.

Se insistirmos na ideia de que Clara quer sutilmente confrontar o marido, sua atitude deve ser a de passível indiferença diante de um objeto que apenas compromete o homem.

Limitada em suas ações perante a legítima posição de autoridade de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confrontação.

Em *Tecendo por detrás dos panos*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo de sua experiência histórica, para fazerem valer sua voz em sociedades patriarcais. Ela esclarece que foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino.

A postura feminina, em “O relógio de ouro”, pode ser lida dentro dessa lógica socializadora da mulher. Nesse sentido, não é difícil perceber que a atitude aparentemente tranquila e acomodada de Clara seja, talvez, o meio adequado que a moça tem de questionar os próprios atos do marido relativos ao casamento. A doçura e meiguice na fala da moça se adaptam bem não só a imagem esperada da esposa por toda sociedade, mas servem como meio velado de confrontar o marido diante do impasse representado pelo surgimento do relógio. A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina em que está imbuída a necessidade da dissimulação: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel matrimonial da mulher e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.<sup>3</sup>

Não passa ileso ao leitor que a primeira pessoa a pronunciar alguma palavra que tenha relação com o “objeto denunciante” é a moça e em tom interrogativo, quase de ironia se pensarmos que a postura masculina é que está sob a suspeita nesse momento. O modo doce e meigo imposto na fala de Clara, lido pela ótica das estratégias de controle, assume um tom de verdadeiro desafio, ainda que tudo isso não esteja posto de modo óbvio diante do marido. Isto

---

<sup>3</sup> Rocha-Coutinho esclarece que a prática das estratégias de controle não deve ser entendida sempre como algo consciente. Para ela, “nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o esteja controlando sejam violadas.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.142). Insistimos no fato de que Clara pode estar agindo de maneira estratégica, ainda que não tenha consciência exata disso, já que ela está pondo em prática um cerimonial feminino instituído ao longo dos tempos como forma velada de confrontação do mundo masculino. Nesse sentido, é claro que o silêncio feminino pode ser visto como uma espécie de adequação machadiana à realidade social da mulher na época, o que não tira o mérito estratégico de suas mulheres ficcionais.

é, ele não é capaz de perceber que está sendo confrontado pela esposa e essa é a maior qualidade da estratégia feminina.

Parece nítido que a motivação e matriz machadiana de “O relógio de ouro” é *Otelo*,<sup>4</sup> já que alguns dos elementos fundamentais da tragédia de Shakespeare estão também presentes aqui: o objeto denunciante; o marido equivocado sobre a traição da esposa; a mulher inocente; a sugestão da morte; a referência “negra” (moura) no nome da personagem masculina e o comportamento do narrador “meio Iago”. No entanto, esses elementos são destituídos, ao final do conto, de seu pendor trágico, operando por meio da ironia a troca de papéis entre as personagens feminina e masculina. É como se Machado optasse por rever a tragédia shakespeareana no momento exato da morte de Desdêmona (com a introdução da carta), revelando a este aprendiz de Otelo a barbárie de seu crime e sua própria culpa.

“O relógio de ouro” assume, assim, um importante papel na trajetória narrativa de Machado por esboçar, via a influência de *Otelo*, também a situação de conflito do casal Bento Santiago e Capitu em *Dom Casmurro*. Ambos os textos constataam, por estratégias próprias, o enorme problema de acreditarmos no valor da imagem e da aparência dos objetos em detrimento da realidade (e da análise) dos fatos, sobretudo quando mediados pela moral punitiva da autoridade masculina patriarcal. Talvez seja esse o principal ensinamento do narrador em “O relógio de ouro”, e a considerar o engano do leitor – espécie de simulacro mouro – a lição deve ser aprendida rapidamente, antes que ele cruze com outros narradores machadianos.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias da Meia Noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias sem data*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

---

<sup>4</sup> Helen Caldwell observa que a peça *Otelo* “aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos” (CALDWELL, 2002, p. 18). Na relação que a estudiosa apresenta não é citado o conto “O relógio de ouro”, certamente porque a alusão aí se faz em nível estrutural e não textual.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA E DA CULTURA POPULAR EM *SACIOLOGIA GOIANA*

Damáris de Souza Ramos (UNIMONTES)

**Resumo:** Este texto propõe discutir a configuração da memória e da cultura popular no livro *Saciologia Goiana*, de Gilberto Mendonça Teles. Para esta reflexão, selecionamos alguns poemas com temática popular e de evocações do passado, assim podemos verificar como a memória e a cultura se entrelaçam na vida cotidiana. Para esta reflexão julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre o conceito de cultura popular e também fundamentar esta abordagem a partir do conceito de memória discutido por Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff, respectivamente.

**Palavras-chave:** Memória, Cultura popular, Poesia, *Saciologia Goiana*.

Este texto é um recorte da minha pesquisa de mestrado sobre os signos da cultura popular presentes no livro *Saciologia Goiana* (1982) de Gilberto Mendonça Teles. Nas últimas décadas, em vista das transformações sociais e históricas, o conceito de cultura popular sofreu um significativo desgaste, a partir de discussões e abordagens que desestabilizam as noções de identidade e cultura. Diante das diferentes formulações, bem como a necessidade de identificar os limites e avanços das diferentes abordagens, visto que há um vasto campo teórico aberto pelos diferentes formuladores das ciências sociais, buscamos uma reflexão sobre a cultura popular que leve em conta as formas sensíveis de interação com o outro, a simbologia que compõe a cotidianidade, bem como as estratégias de resistência dos sujeitos ao manterem vivas suas tradições e seu passado.

Compreendemos que o conceito de cultura popular possui alta carga de subjetividade, traduzida pelas festas, ritos, costumes, danças, músicas, literatura, etc., em torno dos quais o povo manifesta seus afetos e atua de forma ativa. E para explicar tais fenômenos as diversas ciências em especial a antropologia e a sociologia a partir de seus parâmetros e princípios nos fornecem importantes estudos que nos auxiliam na compreensão desses fenômenos na poesia.

Em “História e Memória” (2010), Jacques Le Goff discute o conceito de história, busca reconstituí-lo e aborda como este foi concebido desde a Antiguidade Clássica. Entre muitas discussões afirma que o interesse no passado está em esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente. O autor apresenta uma ideia concatenada dos fatos históricos. Sobre o conceito de “memória” Le Goff aborda uma das formas de memória mais comum que é a escrita. E discorre sobre as formas e os processos de constituição da memória coletiva, os arquivos, museus, bibliotecas, etc. Ainda discute a ligação entre memória e imaginação, e memória e inteligência, elementos que se apoiam mutuamente.

Ao encerrar as considerações sobre o valor da memória, Le Goff aponta a importância da memória coletiva para a segunda metade do século XX. E citando as palavras de Leroi-Gourhan “a partir do *Homo sapiens*, a constituição do aparato da memória social domina todos os problemas da evolução humana” (op. cit. p, 469). Nesse sentido vale dizer que a experiência humana é inseparável dos mecanismos da memória. E para tanto, Le Goff também nos faz refletir sobre a identidade, elemento importante que também é inseparável da memória, segundo ele:

A memória é um elemento essencial do que se 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. (...) Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento de poder. São as sociedades cuja memória social, é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 2010, p. 469-470).

Tal concepção nos leva a pensar sobre a questão da cultura popular e suas manifestações. E para tanto, não podemos nos furtar às considerações sobre identidade. Ao refletir sobre *identidade* inescapavelmente o indivíduo fará correlação com a memória, a história e a cultura. Conforme Le Goff indica, esses conceitos estão entrelaçados.

Já Maurice Halbwachs em “A memória coletiva” (2006), demonstra que a constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias de diferentes grupos dos quais

ele participa, e sofre influência, seja na família, na escola e no grupo de trabalho. Então o indivíduo participa de dois tipos de memória, individual e coletiva. Halbwachs apresenta uma noção sociológica dos mecanismos da memória e afasta da concepção psicológica. Isso significa que para o autor os agentes sociais adquirem maior relevo para pensar a configuração da vida em comunidade.

Então a memória coletiva engloba a memória do grupo e seus componentes. Para o autor a recuperação do passado é feita em conjunto e pela particularidade das lembranças de cada indivíduo. Pois cada componente do grupo social de forma consensual estabelecem as relações que possibilita o processo de rememoração. De acordo com Halbwachs a reconstituição plena dessas lembranças só é possível se houver identificação entre os agentes do grupo social, não sendo compartilhadas essas lembranças, as mesmas são descaracterizadas.

Ao refletirmos sobre a questão cultural muitas discussões podem ser desdobradas. Daí a indagação, por que toda essa arqueologia e essa necessidade de tanto passado? Como sugeriu Le Goff o interesse no passado é também esclarecer o presente. Por outro lado, quando pensamos nas tradições culturais que passam de geração em geração, parece-nos que tal evento não se prende unicamente a explicar o presente, tal manifestação suscita outras questões. Qual a importância desses elementos serem preservados? O desejo de manutenção da cultura se manifesta também pelo desejo de continuidade. A sensação fragmentada que o tempo provoca no homem, parece que o leva a preservar um costume, uma tradição; desta maneira o homem matem seu desejo de eternidade. Ao tratarmos de memória, inevitavelmente, vamos nos remeter a diversos termos associados à ela, como resgate, preservação, conservação, entre outros.

Retomando as questões da poesia, quando lemos um poema de invocação do passado, de aspecto memorialista, é comum de imediato, atribuímos esse recurso como uma tentativa do sujeito lírico em reviver, rememorar, recuperar situações, emoções e vivências. A crítica já produziu diversos estudos sobre textos memorialistas, telúricos e saudosistas. Portanto, a literatura nos fornece um arsenal tanto em obras quanto em estudos que explica (ou tenta explicar) como o passado está no nosso presente. Ao tratarmos de cultura popular neste estudo, com frequência haverá discussões em torno dos conceitos de memória, história e identidade.

O homem ao longo das gerações desenvolveu muitas formas simbólicas, tanto artísticas quanto linguísticas para sinalizar sua passagem no mundo. E a poesia é uma delas. A ideia de preservação e manter-se vivo na memória e na história permeia o discurso de quem escreve. Mesmo no exílio o homem deseja voltar à sua terra e continua fiel às suas raízes. Vejamos o poema “Salmo [Césio] 137”<sup>4</sup>:

1. Junto às margens poluídas deste Rio de Janeiro nem houve  
tempo de nos assentarmos e chorar as manchetes doloridas  
de Goiás.
  
2. Nas amendoeiras, nos altos edifícios e favelas, dependuramos  
o silêncio das violas goianas.
  
3. Portanto aqueles que zombaram de nós e andam que nem  
cegos no ritmo burocrático do Brasil apenas sabem do Serra  
Dourada e dos banhos de Água Quente e só para se alegarem  
com a nossa desgraça nos dizem, cariocos: “Contai-nos algumas  
anedotas de Goiás”.
  
4. Mas como falar do azul de nossas coisas verdes a pessoas tão  
estranhas, que vivem apenas de suas praias e de seus  
carnavais ou de suas saudosas mordomias federais?

[...]

9. Se um dia eu me esquecer de ti, ó minha terra, é somente  
para te lembrar mais e para que a minha mão direita se

---

<sup>4</sup> Em 13 de setembro de 1987 houve um grave acidente com o Césio 137 em Goiânia, GO. Alguns catadores de lixo ao vasculharem as antigas instalações do Instituto Goiano de Radioterapia, depararam com um aparelho de radioterapia abandonado, ao tentar desmontá-lo, encontraram um pó branco parecido com sal que no escuro brilhava e tinha uma coloração azulada. Sem saber, o material era o isótopo Césio-137, altamente radioativo. Então, centenas de vítimas foram contaminadas pela radiação. O poema “Salmo [Césio] 137” foi composto em outubro de 1987 e publicado posteriormente em SG.

junte à esquerda e possam destruir para sempre a ignorância dos intelectuais, a má vontade dos políticos e o oportunismo dos que pretendem faturar sobre Goiás.

(TELES, 2004, p. 128).

A leitura desse poema propicia muitas reflexões em várias direções. É um poema composto por quinze estrofes e dividido em duas partes. A primeira parte, supracitada, é construída a partir do Salmo 137. É um recurso intertextual e paródico que transforma o texto base e cria novos campos semânticos. Ao remeter o leitor ao Salmo 137 o sujeito lírico se posiciona ao lado dos exilados na Babilônia e faz também sua súplica, coloca Goiás ao lado de Sião. Mesmo em meio a beleza da Babilônia (Rio de Janeiro) os exilados (o exilado está) estão tristes e nem usam os instrumentos (a viola goiana) para acompanhar suas lamentações. O referido Salmo 137 é composto por nove versículos, do primeiro versículo ao quarto, o poeta procede numa composição de substituição das palavras com sentidos semelhantes.

Na sequência do poema, há a supressão dos versículos cinco ao oito, em seguida o poeta reescreve o versículo nove. Outras notações podem ser feitas quanto à composição do poema. No entanto, o que nos interessa é ressaltar a questão do exilado e como tal fato remete a memória relacionada às questões da existência, da identidade e de preservação da cultura. O diálogo com o Salmo 137 ocorre por meio da linguagem, o poeta substitui algumas palavras e preserva as essenciais que expressam a súplica dos exilados israelitas.

No Salmo 137 pode se lê “Junto aos canais de Babilônia/nos sentamos e choramos,/com saudades de Sião.” (137:1). No poema, o poeta manteve as palavras “assentar (sentar)” e “chorar” do Salmo, porém com mudanças fundamentais no sentido. Pois ao contrário do que houve nos canais de Babilônia, o sujeito exilado do poema não teve tempo de chorar as manchetes doloridas de Goiás. Conforme indicamos as manchetes se referem às notícias da contaminação pelo acidente e que repercutiram em todo país.

No segundo versículo do Salmo 137 se lê “Nos salgueiros de suas margens/penduramos nossas harpas.” (137:2) e o terceiro versículo diz “Lá, os que nos exilaram/pediam canções,/nossos raptos queriam diversão:/Cantem para nós um canto de Sião!” (137:3). Como cantar no exílio os cantos que celebram a libertação e a conquista da

vida? No poema ocorre um procedimento semelhante. O sujeito lírico pendura o silêncio da viola goiana e não sente animado em falar “do azul de *suas* coisas verdes” (grifo nosso) *a pessoas tão estranhas, que vivem apenas de suas praias e de seus carnavais*. Pois nem os babilônios nem os “cariocos” merecem ouvir um canto de São ou alguma anedota de Goiás.

Podem ser tomadas outras direções para interpretar esse poema. Assinalamos o trabalho intertextual bíblico e a paródia. Há também o trabalho com a forma, com a linguagem e com o sentido. Na segunda parte do poema é mantida a ideia inicial, continua o canto do exilado, e encerra com as últimas estrofes abrindo um arco íris (sob o céσιο) em sinal de esperança e a aparece a imagem do coração que continua batendo, acelerado.

Ainda temos que reportar à imagem do Césio 137. O poema “Salmo [Césio] 137”, se desmembrado o título dele pode ser “Césio 137”. Desse modo, suscita outras leituras. Muitas propriedades e características desse elemento químico podem ser observadas no poema por meio de diversas imagens. O Césio é um elemento químico cujas propriedades são: número atômico 55, massa atômica 132,9, com isótopos Cs-133 e Cs-137. Césio (do latim *Caesium*) significa céu azul. Outro dado é que o Cs-137 possui alta mobilidade em apenas solos orgânicos, sua característica mais forte é a capacidade de fixação no solo. Também o Cs possui potencial radioativo por ser um metal alcalino. Então aparecem nos versos referências às propriedades desse elemento químico, bem como a tragédia do maior acidente radioativo com Césio 137 já registrado no país.

Depois do exposto sobre as considerações do poema “Salmo [Césio]” e sua aproximação explícita com o Salmo 137, além da aproximação com o elemento químico Cs-137, percebemos que o poema distancia do Salmo 137. O elemento paródico se instaura de tal forma que a seriedade dramática do Salmo se dissolve no poema e assume uma posição ativa e crítica. Primeiro, o sujeito lírico deixa claro que o Rio de Janeiro nem se compara à lendária Babilônia, os canais da Babilônia no poema se transformam nas margens poluídas do Rio de Janeiro. Além disso, o poeta mantém a ironia ao sugerir que “os cariocos” estão cegos e sabem apenas sobre o Serra Dourada (estádio de futebol) e os banhos de Água Quente. Confirmando o descaso pela cultura do outro, que nos leva a outra discussão.

O fenômeno da cultura popular e tudo que pertence a ela propicia observar como a memória se manifesta. Ao pensar a memória como matéria comum à literatura e à história há limites embora tênues, porém fundamentais. O discurso literário não reivindica a totalidade

como requer a história, sua essência se posiciona em região de fronteira. Em especial, a poesia, que por excelência é lacunosa e sugestiva, aponta para o passado e o mesmo tempo para o futuro e inverte a ordem dos tempos. O olhar sobre o passado pode alterar constantemente pelo olhar do sujeito contemporâneo, por sua visão de mundo e seus valores. Halbwachs destacou o caráter de construção da memória, a partir de dados emprestados do presente, pois:

A lembrança é a reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora, já saiu bastante alterada. Claro, se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas ideias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido o nosso passado. (HALBWACHS, 2003, p. 91).

Essa concepção aparece nas manifestações culturais em geral. Com relação à cultura popular podemos observar como muitos eventos, festas e manifestações são reconstruídos e resignificados. Além disso, há também a reconstrução crítica, uma vez que ao reportar ao passado com os recursos do presente, o sujeito capta elementos do passado para pensar o agora e ainda leva elementos do presente para explicar o passado. É o que podemos observar no poema “História”:

1.

Primeiro vieram os bandeirantes  
e deixaram a tradição das bandeiras:  
a mais famosa é a bandeira do Divino  
nas festas cavalhais de Pirenópolis.

Mais tarde chegaram as famílias distintas

e la (n)çaram a tradição da distinção:  
o importante é a distinção da cor política  
ou o mérito da rês do cidadão.

Chegaram depois os revoltosos  
e criaram a tradição das revoltas:

- A mais útil havia sido a revolta das mulheres  
Pedindo a criação da Faculdade de Direito,  
porque os homens iam estudar fora  
e voltavam casados, ou não voltavam mais.  
(TELES, 2004, p. 60).

O poema lança sobre o passado um olhar crítico e ferino. Extrapola as marcas irônicas atingindo alto grau de sarcasmo. Nos primeiros versos o sujeito retoma a história e já sinaliza como os bandeirantes marcaram a cultura local, pois vem daí a famosa tradição da Festa do Divino. Importante destacar que a história é vista como um elemento ambíguo, capaz de deixar marcas boas e ruins. Neste caso parece que a intenção do sujeito lírico é demonstrar a dualidade das situações históricas, que às vezes constrói imagens distorcidas sobre a realidade, e ironiza sobre a construção frequente de falsos heróis, ou melhor, os eróis sem agá. Como se observa nos seguintes versos:

Ultimamente, como um novo sinal dos tempos.  
Inauguraram a tra(d)ição revolucionária  
de cassar árvores,  
de mudar nomes de ruas  
e de desfigurar a nossa pobre cor local.

Tudo isso para terem seus nomes inscritos  
no livro geral dos mortos e dos eróis sem agá,  
como se ainda não houvesse liberdade nos ventos

e palmeiras para o canto nativo do sabiá.  
(TELES, 2004, p. 61).

Os versos lançam um novo olhar sobre o passado e sobre os acontecimentos. O sujeito lírico insinua e critica uma história não vivenciada diretamente. No caso dos eventos em que o próprio sujeito participou ativamente, leva o a pensar de forma diferente. Em primeiro lugar, a visão do passado é confrontada no presente por quem esteve nos dois tempos.

É o que podemos observar como as festas, os rituais, as tradições ainda persistem na memória das pessoas. A festa só é fortalecida pela repetição do mesmo ritual. Toda tradição é por essência repetição. Daí aquilo que é ensinado de pai para filho, de geração em geração tem a função de aproximar os tempos de tal forma que possibilita o indivíduo transitar entre o presente e o passado sem barreiras. Ao contrário do olhar para o passado histórico, para eventos não vivenciados, é sempre um olhar à distância. A vivência é uma ponte que liga os tempos e ela se materializa por meio de rituais, da tradição, ou seja, pela cultura. Ao cultivar uma dança, uma festa, uma comida, o homem deixa aberta a possibilidade de conexão entre os tempos de forma simbólica.

Para Halbwachs, a lembrança é um elemento que o opera mediante o testemunho de outros indivíduos. Pois o indivíduo que lembra está inserido num grupo de referência, portanto a memória é sempre constituída em grupo, bem como é um trabalho do sujeito. O grupo de referência é o grupo do qual o indivíduo faz parte e com ele identificou o seu passado bem como foi fortalecido pela afetividade que dá consistência as lembranças. Então a lembrança é reconhecimento e reconstrução. Desde modo, o indivíduo reconhece o que já se vivenciou e também reconstrói e resgata de modo especial acontecimentos e vivências no tempo e no espaço propiciando um conjunto de relações sociais que articulam entre si.

A cultura popular vista como um conjunto de relações intercambiáveis cujas relações podem ser operadas pela memória individual e também coletiva. A concepção da memória coletiva que opera a condição das lembranças se fortalece de fato pela identificação com o grupo e o pertencimento a esse, possibilitando a reconstrução dos eventos de maneira dinâmica e permanente.

Sob este prisma muitos poemas de *Saciologia Goiana* estabelecem diálogos intensos entre os tempos bem como convida aos leitores a fortalecerem tais lembranças. Pois as

memórias dos hábitos, das festas, e dos diversos eventos culturais presentes no livro são também coletivas. Vários leitores podem identificar tais ocorrências. Vejamos os seguintes versos do poema “Economia”:

Juntamente com a criação de gado,  
antigos goianos foram tocando  
a sua rocinha de milho e arroz,  
entremeada de pés de feijão,  
quiabo e melancia, para o gasto.

Aprenderam desde cedo que a terra se cansa  
e que o melhor adubo é mesmo a cinza  
da madeira de lei.

Em maio e junho,  
Preparam alguns litros e alqueires de roça,  
derrubando arvores,

ajuntando coivaras  
e queimando tudo no mês de agosto,  
quando as bruxas andam soltas e o fogo  
se alastra sob a convivência do mormaço.  
(TELES, 2004, p, 63).

É um poema composto por quatro partes divididas em ouro, pecuária, agricultura e indústria. Também apresenta importantes informações sobre a formação econômica de Goiás. Desde o ciclo do ouro à industrialização. Além disso, há uma construção crítica desses acontecimentos. No período do ciclo do ouro, o sujeito lírico refere ao “çertaum” indicando a questão linguística como elemento importante ao movimento bandeirante, bem como a integração com a cultura indígena. Apresenta os procedimentos e informações sobre a pecuária e a agricultura.

O poema também evoca imagens da paisagem do cerrado e está repleto de informações sobre a agricultura e sobre as formas de cultivo do povo. O poema, no entanto,

não se resume em informações sobre hábitos e formas de cultivo. Ao trazer essas imagens, detalhar como se faz a rocinha de arroz e milho para o gasto, indicar a época ideal para o plantio, os versos também se erigem sobre uma linguagem que espelha o *modus vivendi* do homem do sertão. Todas essas circunstâncias assinalam a presença da cultura popular assimilada à vida cotidiana. E de certa maneira nos leva refletir como tais elementos se impregnam na lembrança do indivíduo.

Para Halbwachs, tais circunstâncias se configuram em uma massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, ou seja, ao reportar esses fatos podemos dizer que cada memória individual é o ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que o indivíduo ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que ele mantém com outros ambientes. Para tanto, não se pode surpreender que nem todos possuem a mesma impressão de um objeto comum ou de um mesmo evento, e para explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social.

Tais considerações aplicadas às manifestações culturais são normalmente complexas. No entanto, ao concebermos a memória individual como um ponto de vista da memória coletiva se constitui importantes pontos de referência no tempo e na história. O que possibilita ampliar a visão sobre os acontecimentos. É o que sugerem muitos poemas do livro *Sociologia Goiana* ao reportar e representar fatos sociais, históricos e políticos. Deste modo, o homem marca sua passagem pelo mundo de tal maneira que mesmo em situações adversas ainda preserva suas raízes. Mesmo em meio à nostalgia e à melancolia, há a condição do *tempo alegre*. A memória configura também numa espécie de *tempo alegre*, e esse tempo opera no indivíduo como um alento na sua condição de exilado e renova as esperanças para o retorno à terra natal. O *tempo alegre* é inseparável à condição humana.

## REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução, introduções e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.
- HALBAWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2012.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. Goiânia: Kelps, 2004.

## O DISCURSO DA PAIXÃO EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Danilla de Cássia Luz (UNINCOR)

**Resumo:** O presente trabalho pretende refletir sobre os efeitos de sentido passionais no conto “Shirley Paixão”, presente no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, da escritora mineira Conceição Evaristo. A fundamentação teórica utilizada é a semiótica greimasiana de linha francesa. Temos como objetivo principal comprovar que a personagem principal do conto, Shirley Paixão, tem sua história movida pela passionalidade, de tal forma a caracterizar também uma figura de insubmissão feminina.

**Palavras-chave:** paixão; cólera; insubmissão feminina.

### Introdução

A semiótica consolida seu campo de atuação em meados da década de 70. Ao longo do desenvolvimento da teoria, sua ênfase se consolidou nível narrativo, tendo sido desenvolvidos posteriormente estudos relacionados ao nível discursivo e ao estudo das paixões. Embora contenha princípios antropológicos e fenomenológicos, tendo assim, uma parcela estruturalista, a semiótica não se manteve num pleno formalismo. Ela dedica seus estudos aos campos da enunciação, das paixões, da expressão e da continuidade.

A semiótica analisa os mecanismos que geram um texto, mecanismos estes que o tornam um todo significativo. A semiótica busca esclarecer o que o texto diz e o modo dele dizer o que diz, considerando, primeiramente, o seu plano de conteúdo.

Ao enfatizar o exame dos procedimentos intradiscursivos de constituição do sentido, a semiótica não desconsidera que o texto é também um objeto histórico, definido no seu vínculo com o contexto. Ela apenas escolheu mirar, de modo distinto em outra vertente.

Na Literatura Brasileira, compreende-se que as teorias da Literatura Afro-Descendente decorrem de uma desconstrução do conceito de uma identidade nacional vista como homogênea.

O conceito de Literatura afro-brasileira ainda está em processo de construção, segundo Eduardo de Assis Duarte, coordenador do Projeto *Literaafro* da UFMG. Os escritos afro-brasileiros são textos que manifestam temas, autores, linguagens e principalmente uma perspectiva cultural voltada para afro- descendência.

Em razão a essa falsa uniformidade, percebe-se uma omissão de uma produção literária de grupos que foram silenciados e abafados através dos séculos.

Hoje o que se pode perceber é uma razoável fortuna crítica de escritores estabelecidos afro-brasileiros como Luís Gama, Lima Barreto, Jorge de Lima e Cruz e Souza. Porém, não é o que se observa no caso de escritoras como Auta de Souza, Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus, dentre outras. A obra delas começou a ser verdadeiramente analisada nas décadas de sessenta e setenta do século passado.

Atualmente, no cenário de estudo a respeito da cultura, observa-se que nas três últimas décadas há grandes movimentos literários, sociais e intelectuais que reivindicam visibilidade e reconhecimento de indivíduos e grupo históricos que foram apagados da história e das narrativas ancoradas pelo discurso homogêneo.

Apesar da escassez de um material próprio acerca da produção literária das mulheres afro-brasileiras, destaca-se a série *Cadernos Negros* em que tem-se publicado, a partir de 1978, poemas e contos de escritores e escritoras afro-brasileiras, no qual estão presentes publicações de Conceição Evaristo.

Conceição Evaristo, além de ser escritora, participa de seminários e congressos sobre Literatura, nos quais ela promove suas reflexões sobre o trabalho de escritoras afro-brasileiras e o papel da mulher negra na sociedade brasileira.

Este texto é parte de minha apresentação no III Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura.

### **O discurso da paixão**

A Filosofia sempre teve em seu horizonte de reflexões o estudo das paixões. As paixões do auditório podem ser observadas por meio do estudo do *páthos* do auditório, presente no segundo livro na Retórica de Aristóteles. Por paixão, tomava-se a loucura, a morte, a obscuridade, o caos, a desarmonia e contrapunha-se à razão, relacionada à vida, a

clareza, ao cosmos e à harmonia. Porém, esse modo de pensar começa a mudar no século XVIII, quando se configura a paixão como aquilo que estimula o homem à ação e o que o exalta às grandes coisas.

A paixão é definida como todo “estado de alma”, na qual o sentimento não se contrapõe à razão, pois é um modo de racionalidade discursiva. A semiótica não tem por objetivo estudar temperamentos ou caracteres patêmicos dos sujeitos, mas os estados de alma que movem, quer os personagens instaurados no enunciado, quer os estados patêmicos entre enunciatador e enunciatário. Dentre os estados patêmicos podemos citar, por exemplo, a cólera, o amor, a indiferença, a tristeza, a frustração, a alegria, a amargura, etc.

A paixão é definida como todo “estado de alma”, na qual o sentimento não se contrapõe à razão, pois é um modo de racionalidade discursiva.

No estudo das paixões, o papel temático está associado a um fazer, já o patêmico há uma cessão na ação, surgindo assim um quadro comportamental.

Segundo Fiorin (2007, p. 10), “os estados patêmicos são, por exemplo, a cólera, o amor, a indiferença, a tristeza, a frustração, a alegria, a amargura...” é um estado da alma da classe do sentir que exibe um aspecto comportamental.

Enquanto o papel temático representa algo mais superficial, o papel patêmico faz parte do ator, revela algo do ser do sujeito, de seu estado.

As paixões são unicamente de um ator e colaboram com suas ações para definir os papéis de que ele é suporte.

As paixões dos seres humanos são diversas: avareza, cólera, ciúmes, medo, piedade, entre outras. Em particular, cada uma tem sua norma e seu paradigma. A semiótica procura definir esses moldes e também examina como eles são reutilizados em múltiplos textos.

A paixão permite admitir a instauração de uma distinção entre o atualizado (apreensão de um predicado do ponto de vista das condições de realização) e o realizado. A diferença entre querer morrer e morrer está na circunstância de que, no primeiro, uma série de roteiros é viável, enquanto no segundo, não. O diferencial entre o atualizado e o realizado comporta o estabelecimento de potencializações, o que permite o exame de fatos que parecem contestar a lógica narrativa.

Há quatro modalidades principais: querer, dever saber e poder. E, juntamente com essas, complementam-se as modalidades veridictória, decorrentes de uma combinação entre o *ser* e o *parecer*.

As paixões podem ser simples ou complexas. São simples quando resultam de uma impressão de sentido de uma única relação modal do sujeito com o objeto. Como, por exemplo, a cobiça que é relatada como um querer ser. Essa condição passional não exige nenhum percurso modal anterior. Já as complexas decorrem da conexão de múltiplos percursos passionais.

A estrutura actancial da cólera é constituída por três papéis: sujeito, objeto (esperado ou desejado) e outro sujeito, que se torna um anti-sujeito.

Na manifestação da cólera, o fracasso e a decepção são vivenciados e semiotizados com o rompimento de confiança.

Em um primeiro momento, pode-se alegar que a cólera contém uma sequência que age de tal maneira: frustração, descontentamento, agressividade.

A palavra frustrar tem como sinônimo decepcionar que se define como uma não resposta a uma espera. Segundo Greimas, há dois tipos de espera: a simples, que coloca o sujeito em associação com um objeto de valor e a fiduciária, que coloca um sujeito em associação com outro sujeito.

A espera simples abrange, primeiramente, uma modalização do sujeito que particulariza-se como um “querer-ser-conjunto”. Juntamente com as paixões de ação, como a avareza, por exemplo, há uma paixão de ser atuado.

Quando se fala sobre um sujeito de fazer modalizado, capaz de efetuar a ação, afirma-se que tal sujeito está atualizado. Quando atua, praticando a ação, este sujeito é chamado de realizado o qual não é o sujeito de fazer, mas sim o sujeito de estado, juntamente com seu objeto.

O sujeito de estado é inicialmente um sujeito atualizado o qual é munido modalmente de um “querer-ser-conjunto” e depois torna-se realizado, juntamente com o objeto de valor, junção essa que assegura sua existência semiótica.

Dessa forma, apontam as primeiras categorias dos sujeitos de estado, assinalados por tais oposições:

A nível semio- narrativo: disjunção/ conjunção e atualizado/ realizado.

A nível discursivo: tensão/ relação e espera/ satisfação.

A espera do sujeito não é apenas um trivial desejo, o que se configura é a confiança. O sujeito de estado crê que dispõe do amparo do sujeito de fazer para a realização de suas esperanças e seus direitos.

Há um contrato entre o sujeito de estado e o sujeito de fazer no qual este deve este possuiu uma modalidade de um “dever-fazer”.

Este contrato na verdade é um pseudo-contrato fruto da imaginação do sujeito de estado. Esta é outra dimensão da semiótica, a construção dos simulacros. O que percebe - se é uma relação fiduciária entre o sujeito e o simulacro e o simulacro que foi concebido e não uma relação intersubjetiva.

A junção entre o sujeito e seu objeto de valor é o resultado do fazer e a ele adiciona-se um prazer que denomina- se satisfação a qual é a realização do ser, configurando um dos prováveis desfechos da espera.

O sujeito de estado é paciente. A sua realização ou não se submete a um sujeito de fazer, que é o agente.

Quando há a ruptura e não acontece o esperado, surgem contrariedade, desgosto e insatisfação.

Quando o sentimento perdura por um longo tempo, pode-se chamar de amargura, rancor. É um sentimento que permanece após a decepção, injustiça, etc.

Enunciador e enunciatário são sujeitos da enunciação e desempenham papéis actanciais de destinador e de destinatário. O enunciador é, então, um destinador-manipulador que é responsável pelos valores do discurso e tem a capacidade de fazer o seu destinatário crer e fazer.

A manipulação do enunciador sobre o enunciatário antecipa primeiramente um contrato fiduciário o qual, no nível discursivo, é um contrato de veridicção que instaura o estatuto veridictório do discurso.

O contrato de veridicção define as especificidades para um discurso ser verdadeiro, falso, mentiroso, etc. A compreensão resulta da aprovação do contrato fiduciário e da persuasão do enunciatário.

O enunciador não elabora discursos verdadeiros ou falsos, mas cria discursos que geram efeitos de sentido de verdade ou de falsidade, que *parecem verdadeiros*.

### **Análise do conto**

“Shirley paixão” é o terceiro do conto, de um total de treze, do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo. O conto recebe o nome da personagem principal, assim como os outros contos do livro.

A personagem Shirley Paixão é uma mulher que foi abandonada pelo primeiro marido, é uma mulher que luta sozinha, características das personagens femininas de Evaristo.

Assim como as minhas meninas pareciam ter esquecido a fugaz presença de um pai, evadido no tempo e no espaço, que tinha ido embora sem nunca dar notícia (...). (EVARISTO, 2011, p. 26).

Em relação ao contrato de veridicção, podemos citar dois recursos utilizados no conto Shirley Paixão, do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. O primeiro é a debreagem de segundo grau presente no trecho:

Foi assim - me contou Shirley Paixão. Quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. (EVARISTO, 2011, p. 25).

No trecho acima, vê-se uma debreagem de segundo grau com instauração de segundo nível de hierarquia enunciativa: o interlocutor. A presença da voz do interlocutor cria um efeito de sentido de verdade confirmando o contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário. Através desse recurso, o que é contado parece verdadeiro, é verossímil. Esse método promove uma aproximação entre a personagem e o leitor que se envolve na leitura, compartilhando os sentimentos da personagem, o que reforça ainda mais o contrato de veridicção.

A personagem domina e controla a cena do discurso, não deixando espaço para outros atores mostrarem suas opiniões sobre a narrativa central.

Todas as perspectivas do ato de criação literária deste conto são construídas, em percursos temáticos, figurativos e passionais, sob o domínio do discurso feminista. Assim, a personagem assume dois papéis actanciais: de destinador e de sujeito cognitivo. Como sujeito cognitivo, neste conto, a personagem é aquela que executa o ato de relatar sua história, segundo o seu ponto de vista passional.

Outro recurso utilizado pelo enunciador do conto é o fato da personagem principal ter nome e sobrenome. Shirley Paixão é o nome da personagem principal e também o título do conto. Dessa forma, dá-se uma maior impressão de que o que está sendo relatado realmente é verdade.

A visão feminina, a mulher e a insubmissão desta são tão intensas no conto que o marido de Shirley, de modo distinto dela e da filha, não tem um nome próprio. A personagem se refere a ele como marido, homem, mas não revela seu nome. Isso, pois, o marido é o anti-sujeito, aquele que deve ser rechaçado, esquecido.

Dar nome às personagens femininas e deixar no anonimato a personagem masculina reforça a importância da mulher e sua insubmissão, tal como relatado nesse conto.

No conto, pode-se observar três tipos de acordos fiduciários. O primeiro é o que reforça o contrato de veridicção, o qual já foi exposto anteriormente.

O segundo ocorre entre dois personagens: Shirley e o marido. Como os dois são um casal, há um acordo de fé, segundo o qual há preceitos como fidelidade, respeito, etc.

Vivíamos bem, as brigas e os desentendimentos que, às vezes, surgiam entre nós eram por questões corriqueiras, como na vida de qualquer casal. (EVARISTO, 2011, p. 25).

Porém, o marido quebra o contrato de fé com a esposa no momento em que violenta a filha, pois, além dele ter sido infiel, não cumpre a função de protetor da família.

E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que

ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando, naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machuca – la, como vinha acontecendo há meses. (EVARISTO, 2011, p. 28).

A atitude do marido quebra o acordo fiduciário entre ele, Shirley e Seni, o que gera, do ponto de vista passional, um sentimento de cólera na personagem principal.

Pode- se alegar que a cólera contém uma sequência que age da seguinte forma: frustração, descontentamento, agressividade.

Shirley confiava no marido, entretanto, ele não correspondeu às suas expectativas, traindo sua confiança ao violentar Seni. A espera do sujeito, nesse caso por parte de Shirley, não é apenas um trivial desejo, o que se configura é a confiança. A personagem crê que dispõe do amparo do marido para a realização de suas esperanças e seus direitos. A quebra da confiança acarreta uma frustração na personagem.

Quando há a ruptura e não acontece o esperado, surgem contrariedade, desagrado e insatisfação.

Essa ruptura, aos olhos do sujeito, Shirley, não se justifica, então surge um novo sentimento, a decepção que é decorrente de um transtorno da confiança porque o outro sujeito a lubridiou. Essa forma de disforia é instigada pela frustração e acarretam a explosão da cólera.

Na manifestação da cólera, o fracasso e a decepção são vivenciados e semiotizados com o rompimento de confiança, causando uma agressividade que culmina com uma explosão quando Shirley fere fisicamente o marido.

Revisando, pois, o papel do outro, o sujeito abre um outro tipo de sequência, a de “afrontamento, de prova: o actante prepara-se para a confrontação e sua agitação manifesta a emergência de um ‘poder-fazer’. (NASCIMENTO, 2008, p.149).

Foi quando assisti a cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai, sem perceberem que ele era o próprio algoz. Naquele instante, a vida para mim perdeu o sentido ou ganhou mais, nem sei. Eu precisava salvar minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro. Seria matar ou morrer. Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até o fim. E a salvação veio. Uma pequena barra de ferro, que funcionava como tranca para a janela, jazia em um dos cantos do quarto. Foi só um levantar e abaixar da barra. Quando vi, o animal caiu estatelado no chão. (EVARISTO, 2011, p.29, grifos nossos).

Neste trecho, vê-se a cólera que gera a revolta, a agressividade e a explosão da personagem.

Vê-se também no conto a figurativização do discurso colérico da personagem quando ela denomina o marido de monstro, desgraçado, animal, maldito, etc.

Quando vi, o animal ruim caiu estatelado no chão.

(...) Só quando vi o maldito estendido no chão, foi que corri para proteger Seni (...). (EVARISTO, 2011, p. 30).

Esse discurso mostra também um ressentimento por parte de Shirley que, após trinta anos, demonstra ainda ter mágoa pelo acontecido. Pois ainda se refere ao marido de forma colérica.

Eu vivi ainda tempos de minha meia-morte, atrás das grades, longe das minhas filhas e de toda a minha gente, por ter quase matado aquele animal. (EVARISTO, 2011, p. 30).

Hoje, quase trinta anos depois desses dolorosos fatos acontecidos, continuamos a vida. (EVARISTO, 2011, p. 31).

O trecho acima comprova o sentimento da personagem de amargura e rancor que configuram um descontentamento duradouro, nesse momento há uma cólera contida pelo ex-marido.

Outro acordo fiduciário verifica-se entre os personagens Seni e seu pai. O que se espera de um pai é amor, proteção, carinho. Espera-se que o pai seja aquele ser que poderá tentar evitar que algo de nocivo aconteça com os filhos. Contudo, o que se vê no trecho acima é exatamente o contrário. O pai é aquele que causa mal à filha, ele, ao invés de protegê-la, torna-se seu algoz, seu anti-sujeito, causando-lhe dor e sofrimento.

Além da cólera, pode-se observar outro sentimento que move Shirley: o amor pela filha.

Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até o fim. E a salvação veio. (EVARISTO, 2011, p.29).

O fragmento comprova esse sentimento, Shirley é movida pelo amor para salvar a filha, por isso não poderia morrer, tinha que realizar o salvamento. A cólera e o amor levaram a personagem principal a agredir o marido.

Através da tematização e figurativização, o autor mune seu discurso com coerência semântica. Esses métodos também colaboram para se ter um sentido de verdade no texto.

O tema da insubmissão feminina é algo notório no livro de Evaristo e se figurativiza de forma bem evidente.

Eu precisava salvar minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro. Seria matar ou morrer. Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até o fim. E a salvação veio. Uma pequena barra de ferro, que funcionava como tranca para a janela, jazia em um dos cantos do quarto. Foi só um levantar e abaixar

da barra. Quando vi, o animal caiu estatelado no chão. (EVARISTO, 2011, p.29, grifos nossos).

No trecho acima, observa-se a figurativização do tema da insubmissão. A personagem não se submete ao marido, ao contrário, ela o enfrenta confirmando sua condição de mulher insubmissa.

A figurativização da insubmissão feminina se dá pela cólera de Shirley, pela sua agressividade, pela imagem da barra de ferro que é o instrumento que ela usa para atacar o marido e culmina com o próprio ataque que faz com que ele caia ferido.

Há também outra figurativização da insubmissão feminina. Shirley foi abandonada pelo primeiro marido e por um tempo fica sozinha com suas filhas. Posteriormente, depois do acontecimento trágico, ela encontra-se sozinha com suas filhas e as filhas do marido, amparando sozinha todas elas, sem a ajuda de um homem.

Em outro momento, esse tema pode ser visto novamente. Pode-se observar como a personagem Seni passa de submissa para insubmissa.

Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando, naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto elevava os fundos da casa, para machuca-la, como havia acontecendo há meses. Naquela noite, o animal estava tão furioso - afirma Shirley, chorando - que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem. E se irrompeu em prantos e gritos. (EVARISTO, 2011, p. 28).

No trecho acima, observa-se que a personagem era submissa quando resignava-se aos abusos silenciosamente. Quando ela grita, não aceitando a violência, ela se torna insubmissa. Assim, o grito é a figurativização da insubmissão desta personagem.

## Considerações finais

Através da análise do conto Shirley Paixão, pode-se observar que as personagens do conto são movidas pela paixão. Podemos observar o modo com o qual a personagem é movida pelos estados patêmicos, de tal modo que esses atuem no exercício da performance desse sujeito ao longo de toda a narrativa. Temos, na narrativa, a passagem de paixões tidas como positivas a paixões negativas.

Há uma paixão positiva de Shirley pelas filhas que faz com que ela vá até mesmo contra o marido.

A quebra do acordo fiduciário, provocada pelo marido, gera na personagem uma paixão negativa e ela tem um sentimento colérico que culmina em agressão.

O que não se vê em Shirley é remorso pelo ocorrido. Ela fica presa por três anos, termina de criar suas filhas e as filhas do marido, que na verdade se tornam suas filhas, e não se arrepende, mostrando ser uma mulher forte e insubmissa. Características essas presentes nas figuras femininas da obra da escritora Conceição Evaristo.

## REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte, Nandyala, 2011.
- FIORIN, José Luis, *Semiótica das Paixões: o ressentimento*. *Revista Alfa*, São Paulo, 51, 2007, p. 9-22.
- GREIMAS, A.J. *Em torno al sentido II. Ensayos Semióticos*. Madri: Editorial Fragua, 1973.
- NASCIMENTO E. M F.S. & V. L. R. ABRIATA. Um Copo de Cólera: A Afirmação de Si e a Destruição do Outro. *Revista Intercâmbio, volume XVII: 142- 153, 2008. São Paulo: LAEL/PUC-SP. ISSN 1806-275x*

## A TRADIÇÃO MUSICAL EM TRÊS CORAÇÕES

Ed Wilson Archanjo (UNINCOR)

**Resumo:** Neste trabalho, apresentação do projeto de nossa dissertação de Mestrado, objetivamos (re)contar parte da tradição musical de Três Corações, desde os seus primórdios (ano de 1880) até os dias atuais, através de um brevíssimo panorama histórico. Ao eleger como fio condutor de nossa exposição a história da Banda União Rioverdense, pretendemos demonstrar que a partir do estudo da música em Três Corações pode ser possível contribuir com a construção e com a valorização do patrimônio cultural local e regional.

**Palavras-Chave:** Música tricordiana, Banda Rioverdense, patrimônio musical tricordiano.

### Breve história

Como veremos, a existência de uma “corporação musical” na cidade de Três Corações está diretamente relacionado ao trabalho e ao pioneirismo da família Archanjo desde a sua instalação na cidade.

A história da música em Três Corações inicia-se, no final do século XIX, com o surgimento da Banda União Rioverdense. Foi organizada em 1875, mas registrada em cartório somente em 1880, segundo pesquisas de historiadores locais (OLIVEIRA, 2005). Seu idealizador e organizador foi José Archanjo Ataíde, nascido na cidade vizinha de Campanha e radicado em Três Corações. Foi casado com Dona Cândida das Neves e tiveram seis filhos.

Em meados de outubro de 1880, quando a cidade de Três Corações era ainda um arraial, a família Archanjo, oriunda da cidade de Campanha, se muda para o futuro município e se instala nos arredores da antiga biquinha (atual Avenida Dr. Moacir Rezende).

Logo após a chegada da família, um de seus representantes (José Archanjo) procurara o padre local para propor ao mesmo a possibilidade se formar uma banda na cidade pois, no entendimento do proponente, “todo arraial que se prezasse deveria ter uma banda”. O padre acolhera com muito entusiasmo a ideia e, a partir daquele momento, ficou estabelecido que o pároco ficaria responsável pela arrecadação de fundos para a compra dos instrumentos

enquanto José Archanjo se incumbiria de formar os futuros músicos. Pouco tempo depois, já se ouvia no lugarejo as primeiras notas musicais e, com o entusiasmo da pequena população e de seus componentes, foi fundada oficialmente a “Banda União Rioverdense”.

Com a morte de José Archanjo, a banda passou a ser regida por seu filho Ovídio e posteriormente por Álvaro Archanjo, sendo que Álvaro ficou à frente da banda por mais de 50 anos. Durante esse tempo ele fez da banda uma referência musical em todo o sul de Minas.

Em 1946, veio a Três Corações o então Governador de Minas Gerais, o Sr. Milton Campos e a Banda União Rioverdense esteve presente neste evento, que contava como músicos participantes nomes como: José, Ovídio, Veludo, João Mendes, Pedrinho, Zé Paiva, Leczy, Paulo, Sebastião, Brito, Chico, Zé Policia, Olímpio.

A Banda União Rioverdense, com sua escola de música, ofereceu muitos instrumentistas para bandas militares, como: Ramon, Ivan, Aniceto, Bonfim, Nascimento, Juvenal, Alexandre, Ronaldo, Crezo, Clayson, Adoniram, Inácio, Gabriel, Donizete, Carlos Alberto, etc..

A Banda União Rioverdense tem participado de vários encontros de bandas que acontecem em nosso Estado. Dentre um dos mais marcantes, podemos destacar o que aconteceu em Belo Horizonte, onde foram convidadas 100 bandas para comemorar o centésimo aniversário de Belo Horizonte. Cidades como Cambuquira, Caxambu, Campanha, Lambari, São Lourenço, Itajubá, Passa Quatro, Santa Rita do Sapucaí, Rio Preto, Belo Horizonte, São João Del Rey, Lavras, São Tomé das Letras, entre outras já foram visitadas pela Banda União Rioverdense.

Em 1960, a Banda União Rioverdense foi contemplada com instrumentos cedidos pela ESA (Escola de Sargento das Armas), instrumentos estes que faziam parte da banda desta mesma instituição.

Em 1968, Álvaro Archanjo por problemas de saúde não pode mais estar à frente da banda e passou a regência para o seu terceiro filho Edgard Xavier Archanjo, conhecido popularmente como “Tico-tico”.

A Banda União Rioverdense sempre manteve uma escola de música gratuita para todos que queiram aprender essa nobre arte, inclusive desta escola saíram vários músicos que já fizeram ou fazem parte de alguma banda militar.

Em 21 de maio de 1976, o então prefeito José Alves Pereira Sobrinho, através da lei nº 1.193, declarou a Banda União Rioverdense de utilidade pública municipal.

Ainda em 1976, sob a regência de Edgard Archanjo, a Banda União Rioverdense, disputando em Belo Horizonte um concurso de bandas ficou em 2º lugar.

Em 1980, a Banda União Rioverdense completou 100 anos de existência, foi feito um concerto na praça da Matriz, onde reuniram-se a Banda União Rioverdense e a Banda da ESA, onde anteriormente foi celebrada uma missa em ação de graças pela passagem do centenário da referida banda. O concerto foi sob a regência do maestro Edgard Xavier Archanjo.

No ano de 2011, foi feito um convênio entre a banda união rioverdense através de sua escola de música com a prefeitura municipal de Três Corações, por intermédio da secretaria de cultura para que fosse ensinado música para 30 crianças da Escola Municipal do bairro Amadeu Miguel.

Em outubro de 2012 a Banda União Rioverdense completará 132 anos de existência, um marco alcançável por poucas bandas não só de Minas Gerais, mas de todo Brasil.

O maestro Edgard Xavier Archanjo (tico-tico), em todo esse tempo à frente da Banda União Rioverdense, já formou 03 bandas de música sendo cada uma dela em um prazo médio de 03 meses.

## REFERÊNCIAS

- BENNETT, Roy. *Instrumentos de Orquestra*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1987.
- CISLAGHI, Mauro Cesar. *Concepções e Ações de Educação Musical no projeto de Bandas de São José - SC: Três estudos de caso*. Universidade do Estado de Santa Catarina . Monografia de Pós-Graduação em Música. Florianópolis – SC: 2009.
- COSTA, Manuela Areias. *“Vivas a República” – Representações da Banda União XV de Novembro em Mariana – MG(1901-1930)*. Dissertação de mestrado ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói- RJ, 2012.
- COSTA, Ricardo Agassis de Jesus. *Influência das Bandas Comunitárias, Religiosas ou Escolares na Formação do Músico Profissional na Banda Sinfônica da Guarda Municipal do Rio de Janeiro*. Monografia do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos. Rio de Janeiro, 2005.
- OLIVEIRA, Lisa Paula Andrade Vilela de. *Memória e identidade na tradição musical tricordiana*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações - UNINCOR, 2005.

## ANÁLISE E PROCESSAMENTO DE SENTIDOS DE TEXTOS

Flávia Aparecida Soares (FANS)<sup>16</sup>

**Resumo:** Este trabalho de caráter descritivo e qualitativo parte do pressuposto teórico de que a (re)construção de sentidos de textos consiste em escolhas realizadas pelos indivíduos/sujeitos e representam, conforme Koch (2009), as atitudes, crenças, desejos, julgamentos, ideias, opinião, valores e etc. que eles têm em relação ao mundo e às coisas mundanas. Nesse sentido, consideramos, pois, que todos os textos têm a marca do(s) seu(s) produtor(res), e, embora haja textos semelhantes no que tange à discussão de determinado tema, o que acontece, nesses casos é uma intertextualidade haja vista que os indivíduos são *únicos* e mesmo, influenciados pelo entorno social, eles têm uma *forma individual* de se expressarem e (re)construírem a realidade. Tendo em vista essas questões apresentaremos uma análise textual à luz da Referenciação e da Linguística do Texto. Para isso, escolhemos um texto do *Blog do Folhateen* devido ao fato de os textos apresentados nesse *blog* serem escritos por adolescentes e se aproximarem, dessa forma, dos objetivos traçados no presente artigo. Esclarecemos também que o estudo aqui apresentado é apenas uma sugestão para o trabalho do professor de Língua Portuguesa, mais especificamente para os que atuam no ensino médio, no que se refere à árdua tarefa de formar sujeitos/leitores e (re)elaboradores de sentido de textos.

**Palavras-chave:** Análise e (re)construção de sentidos de textos; Linguística Textual; Referenciação.

### Breve introdução

Neste trabalho nos propomos a analisar a (re)construção de sentidos de textos. Para isso, partimos do pressuposto de que o processamento e (re)construção de sentidos de um texto envolve muito mais do que a interpretação das informações que estão nele explícitas,

---

<sup>16</sup> Mestre em Linguística pela UNIFRAN, membro do projeto Observatório da educação UNIFRAN/CAPES 2010, Professora de Oratória da FANS (Faculdade de Nova Serrana). Contato: flaaresns@yahoo.com.br

dependendo, pois, da capacidade dos sujeitos/leitores fazerem um balanceamento do implícito e explícito nos textos. Assim, analisamos a linguagem a partir de uma perspectiva discursiva, pois entendemos que ela somente se efetiva na prática da interação verbal entre os indivíduos/sujeitos sociais e de todas as implicações que decorrem dessa prática, o que culmina com a noção de que a (re)construção de sentidos de um texto é estabelecida no processo de interação entre os indivíduos/sujeitos uma vez que nada no mundo é estático – coisas, entidades, indivíduos, objetos e etc.; pelo contrário, tudo é (re)construído de acordo com as atitudes, ideias, opiniões, pontos de vista, valores, que os sujeitos visam defender ao produzir seus textos.

Dessa forma um mesmo texto pode fazer sentido para um determinado leitor e ser tomado como incoerente por outro. Isso acontece devido às escolhas realizadas pelos indivíduos/sujeitos representarem as atitudes, conhecimentos, crenças, desejos, julgamentos, ideias, opinião, valores e etc. que eles têm em relação ao mundo e às coisas mundanas.

Tendo em vista essa questão, consideramos que os textos são provenientes das práticas de interação entre os sujeitos e são construtos sociais, ou seja, eles são *frutos* de uma determinada instância comunicativa em que tanto o autor/locutor quanto o interlocutor/leitor e o(s) conhecimento(s) partilhado(s) entre eles são imprescindíveis para o processamento de informações co(n)textuais que colaboram ou não para a (re)elaboração de sentidos dos textos.

Salientamos que os textos produzidos no <http://blogdofolhateen.folha.uol.com.br/> são escritos por adolescentes e representam as opiniões desses jovens no que tange a fatos do mundo “teen”, ou seja, retratam temas comuns entre os jovens, tais como: o filme “da hora”, as músicas mais tocadas, sugestões de leituras, rock, etc.; ou seja, tratam de temas que interessam o público adolescente.

### **O blog do Folhateen**

O *Blog do Folhateen* conta atualmente com a colaboração de vinte e nove jovens que têm entre 13 e 19 anos e publicam diversos comentários sobre o caderno, além de textos de própria autoria. De acordo com os editores do *blog*, os textos escritos e postados pelos jovens, e embora editados, não são modificados, pois a edição feita resume-se a apenas a algumas correções ortográficas, o que garante a originalidade dessas produções textuais. Dessa forma,

o <http://blogdofolhateen.folha.blog.uol.com.br/> é um site interativo que reproduz os mais diversos textos produzidos pelos jovens que escrevem para o *Folhateen*.

Esses textos colaboram para a discussão de assuntos cotidianos, contribuem para a expansão do pensamento dos jovens e para a maneira como esse público interage no mundo em que vive e se posiciona como sujeito.

No *Blog do Folhateen* os jovens postam comentários sobre filmes, entrevistas com pessoas famosas, letras de músicas, reportagens, vídeos e textos de autoria própria que abrangem temas diversificados.

Sendo assim, partimos do pressuposto de que os textos produzidos pelos jovens que fazem parte do *Folhateen* são na verdade artigos de opinião, já que nessas produções o autor procura persuadir o leitor, e, ao privilegiar determinado referente textual ou objeto de discurso e retomá-lo por meio de outros elementos ou expressões referenciais, revela sua opinião, suas crenças, seus pontos de vista e valores em relação à tese que visa defender.

### **Coesão e coerência textuais**

A coerência e a coesão constituem dois princípios importantes de textualidade. A coerência “diz respeito ao modo como os elementos subjacentes à superfície textual vêm a constituir, na mente dos interlocutores uma configuração veiculadora de sentido”. Koch (1997, apud BENTES, 2004, p.256). Já a coesão, pode ser considerada como “o fenômeno que diz respeito ao modo como os elementos lingüísticos presentes na superfície textual encontram-se interligados, por meio de recursos também lingüísticos, formando seqüências veiculadoras de sentido”. Koch (1997, apud BENTES, 2004, p.256).

A coesão se refere, pois, ao modo como os elementos lingüísticos estão interligados no texto, manifestada em nível microestrutural, ela se relaciona aos modos como os componentes do universo textual estão ligados numa seqüência de frases.

A coerência manifestada em sentido macro é o que faz com que um texto seja aceitável, lógico e nos faça sentido. Quando somos capazes de entender um texto oral ou escrito é porque fomos capazes de atribuir coerência a esse texto. Assim, a coerência relaciona-se às ideias, informações e conhecimentos; e requer também, por parte do leitor a capacidade de elaborar inferências textuais a partir de algumas marcas lingüísticas

estabelecidas pelo autor do texto e saber associá-las a informações extralinguísticas, o que depende, no mínimo de um conhecimento compartilhado entre autor e leitor.

### **Texto e (re)construção de sentidos**

De acordo com Koch (2009), os textos são provenientes do processo de interação verbal e são elaborados a fim de atingirem determinadas práticas sociais de modo que não devem ser designados como *produtos*, e sim, serem concebidos como um *processo* visto que é no *processo* que o texto se *cria*, ou seja, se *constitui* de fato um texto.

O texto é uma manifestação verbal constituída de elementos linguísticos selecionados e ordenados pelos falantes durante a atividade verbal, de modo a permitir aos parceiros, na interação, não apenas a apreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos de ordem cognitiva, como também a interação de acordo com as práticas socioculturais. (KOCH, 2009, p. 27).

Assim, o sentido de um texto não é construído apenas por sua estrutura e de informações que estão nele explícitas, mas também de dados que se apresentam de maneira implícita e que podem ser recuperados através de algumas marcas linguísticas apresentadas no cotexto; mediante a capacidade do leitor de fazer inferências textuais e apreender os sentidos que não estão explicitados no cotexto de modo que tanto as informações cotextuais quanto as contextuais serão tomadas por nós como relevantes.

### **Referenciação e processamento de textos**

Conforme Koch (2001), a evolução e a expansão dos significados do conhecimento linguístico e sua proliferação cultural, histórica, política, social e etc. só foi possível devido à existência de textos, ou seja, a existência de formas linguísticas que são responsáveis por constituírem e organizarem um conhecimento complexo. Porém, a autora ressalta que muitas vezes nos esquecemos de que todo conhecimento coletivo é sempre um conhecimento que se

constitui sociocognitivamente, ou seja, que se desenvolve devido ao fato de os indivíduos instaurados como sujeitos sociais evoluírem constantemente.

Assim, todas às vezes que processamos ou produzimos textos, na verdade, estamos manifestando nosso ponto de vista sobre determinado(s) assunto(s) e, revelando o que somos, o que pensamos, no que acreditamos e etc. Dessa forma, colaboramos para a (re)elaboração das coisas em geral, ou seja, (re)construímos novas maneiras de enxergar o mundo e as coisas nele criadas e/ou situadas.

Por consideramos a dinamicidade dos textos e a importância dos objetos de discurso como uma forma de expansão dos conhecimentos e (re)construção de sentidos de textos, o conceito de textos tomado como relevante para nós é o de textos como construtos sociais, ou seja, como *frutos* de uma determinada instância comunicativa em que tanto o locutor quanto o interlocutor, e o(s) conhecimento(s) partilhado(s) entre eles é/são importante(s) para o processamento de informações cotextuais (informações presentes no próprio texto) e contextuais que (informações fora do texto) visam à composição do universo textual e a (re)construção de sentidos de textos.

### **(Re)construção de referentes textuais**

De acordo com Koch e Elias (2009) os processos de referenciação bem como os de progressão referencial consistem na elaboração e reelaboração de objetos de discurso, de modo que, os referentes de que falamos não implicam diretamente o mundo real. Eles não são simples rótulos para designar o mundo e a relação das coisas com/no mundo, por isso, quando referimos, não estamos apenas designando alguma entidade ou ser, mas sim expressando nossa opinião através de nossas ações, crenças, valores e etc. Por isso é que, a referenciação é igual ao ato de referir. “A linguagem é uma forma de atividade e, assim sendo, deve ser encarada como uma atividade em geral e mais especificamente, como uma atividade humana” (Koch, 2009, p. 15).

De acordo com essa perspectiva, o texto deve ser analisado no seu próprio processo de construção e verbalização das ideias.

Cavalcante (2011) numa convergência de pensamento com Koch (2009) considera que:

Elaborar e reelaborar referentes requer a consideração de elementos linguísticos, de pistas extralinguísticas e necessariamente, de muitas inferências, para que os participantes da interação achem que estão atentando para a mesma entidade, mesmo que esse referente não seja precisamente o mesmo para a mente dos interlocutores, pois haverá sempre um viés de diferença no modo como cada um concebe e percebe as coisas. (CAVALCANTE, 2011, p. 31).

Consideramos relevante a análise dos processos de referenciação textual, pelo fato de que os fenômenos referenciais são construídos a fim de colaborar para uma interpretação da língua e mundo e, revelam “nossas crenças, atitudes e propósitos comunicativos” (Koch, 2009, p. 123).

Tanto a referenciação quanto a progressão textual consistem na elaboração e reelaboração de objetos de discurso. Isto é, as estratégias de referenciação constituem em escolhas realizadas pelos sujeitos no processo de interação com outros sujeitos, em função de um querer-dizer, de modo que, os objetos de discurso não se confundem com a realidade extralinguística, eles a (re)elaboram durante o processo de interação.

### **Procedimentos de pesquisa**

Neste trabalho de caráter descritivo e qualitativo visamos verificar como a referenciação colabora para a (re)elaboração de sentidos de um texto Para isso, analisamos o artigo de opinião: \_ Meu primeiro livro retirado do *Blog do Folhateen* a fim mostrar como a escolha de referentes ou objetos de discurso corrobora para que o interlocutor/leitor apreenda ou não a mensagem que o autor do texto deseja passar ao escolher uma determinada expressão referencial e não outra.

Para isso, em nossas análises procuramos evidenciar como a introdução de expressões ou referentes textuais e de elementos que retomam ou substituem esses termos colaboram/interferem na sustentação dos pontos de vista desenvolvidos pelo autor de um texto.

Esclarecemos, pois, ao leitor que a seleção do texto por nós apresentada foi feita de maneira aleatória e a escolha de um texto publicado no site do *Folhateen* deve-se ao fato de os textos publicados nesses sites serem produzidos por adolescentes e englobarem assuntos diversificados. Entretanto, buscamos na medida do possível, privilegiar textos que mantêm uma sequência argumentativa.

### **Principais objetivos da pesquisa**

O presente trabalho tem como principais objetivos:

- Analisar a introdução, a retomada e a substituição de elementos ou expressões referenciais;
- Verificar se essas estratégias interferem na progressão textual e na (re)elaboração de sentidos do texto.
- Contribuir para o trabalho do Professor de Língua Portuguesa principalmente os que atuam no ensino médio.

### **Análise e apresentação do corpus**

#### **Meu primeiro livro<sup>17</sup>**

1. Desde que *me entendo por gente eu gosto de ler*. Quando tinha 10 anos já *lia* livros de mais de 400 páginas.
2. O que *me levou a escrever* foi o amor pela leitura e, principalmente, a indignação por alguns livros. Indignação pelo fato de alguns deles não terem o final que queria. Assim, *fui pensando*: “E se eu fizer uma história com os meus personagens e o meu final?”, e comecei a escrever.
3. *Minha história* foi ganhando páginas e, quando *percebi*, já tinha

---

<sup>17</sup> O texto foi transcrito na sua forma original, exceto os termos em negrito que foram feitos para facilitar a análise por nós apresentada.

quase 100 laudas.

4. *Participei* de um concurso literário no final de 2009, cujo prêmio era ser publicado pela editora Record.

5. *Não ganhei* o concurso nem nada, mas o fato de ter reescrito *meu livro* para poder participar foi muito bom. “Prisma” passou a ter 140 laudas e a história ficou mais bem escrita. *Terminei* o livro com 14 anos, quase 15.

6. Em 2010 *passei* a procurar editoras e, após algumas rejeições, a LCTE Editora se interessou em publicar.

7. *Fechamos* contrato em outubro do ano passado e, em fevereiro deste ano (20), “Prisma” foi oficialmente lançado nas livrarias.

8. Houve uma tarde de autógrafos na Livraria da Travessa, Barra Shopping, onde *recebi* em média 100 pessoas e *vendi* uns 75 livros.

9. Foi uma experiência incrível. Espero que ela se repita, pois *já estou escrevendo meu segundo livro*, o qual pretendo mandar para a editora no final deste ano. (Por Gabriela Pedroso, 16. Escrito por Mayra Maldjian às 16h00).

No primeiro parágrafo, observamos que a expressão referencial *eu gosto de ler* retoma uma fase anterior da vida da autora uma vez que está condicionada à expressão: *desde que me entendo por gente* e também sumariza os pontos de vista defendidos pela autora e que serão apresentados nos próximos parágrafos uma vez que explicitam os motivos que a levaram a se tornar uma amante da leitura e a escrever seu próprio livro.

No segundo parágrafo destacamos o pronome *me* e a expressão: *fui pensando* uma vez que colaboram para a história construída pela autora antecipando as informações contidas no terceiro parágrafo e amarrando as informações explícitas e implícitas do texto.

Consideramos neste texto que o uso de pronomes bem como o uso de verbos e locuções verbais constituem-se como estratégias de referenciação extremamente importantes para o processamento de (re)construção de sentidos do texto uma vez que sumarizam e rotulam as ideias nele apresentadas. Desse modo, destacamos também: *Minha história* (3º

parágrafo), *participei* (4º parágrafo), *não ganhei, meu livro e terminei* (5º parágrafo) e *passei* (6º parágrafo).

No sétimo parágrafo do texto chamamos a atenção para o uso do verbo *fechamos* empregado na 1ª pessoa do plural do presente do indicativo uma vez que a maior parte dos verbos utilizados pela autora está na primeira pessoa do singular e revelam sua opinião explícita sobre livros, leitura e etc. É necessário, pois, que o leitor esteja atento para o uso desse verbo tendo em vista que somente assim conseguirá perceber que sua escolha está coerente e precisa com a ideia que é desenvolvida no parágrafo anterior: \_ (a escritora e a editora firmaram um contrato).

Por fim, o uso dos verbos *recebi* e *vendi* ambos empregados no (8º parágrafo) e o uso da expressão referencial *escrevendo meu segundo livro* utilizada no último parágrafo do texto contribuem para um desfecho favorável e para a defesa dos argumentos apresentados nos demais tópicos textuais.

### **Balanco da análise apresentada**

Em consonância com Koch e Elias (2009), a referenciação são as diversas formas de introdução de novas expressões ou referentes textuais nos textos e a retomada ou substituição desses elementos é imprescindível para a progressão textual e para a (re)elaboração de sentidos do texto por parte do leitor. Porém, é necessário que o autor mantenha o equilíbrio entre o uso de informações dadas e novas, pois o bom desenvolvimento das sequências textuais depende do entrelaçamento entre as informações apresentadas no início do texto e da retomada ou substituição adequada dessas ideias nos demais parágrafos.

A progressão textual não é construída apenas por meio de retomadas de referentes ou objetos de discurso expressos no cotexto, mas também de dados previamente introduzidos na memória do leitor, que funcionam como uma espécie de âncora ou gatilho para o processamento e (re)elaboração de sentidos do texto.

A introdução, a retomada e a substituição de referentes textuais consistem em argumentos utilizados pelo autor, a fim de persuadir o leitor no que diz respeito à aceitação do discurso que ele propõe no texto.

Observamos a partir de nossa análise que o texto: *Meu primeiro livro* não apresenta problemas no que se refere à introdução, retomada e substituição de expressões ou referentes textuais. Assim, o presente texto apresenta sequências coesas de modo que o autor consegue amarrar e organizar as ideias desenvolvidas nos parágrafos, e isso colabora de forma efetiva para progressão textual facilitando a (re)construção de sentidos do texto.

### **Considerações (quase) finais**

Para a realização deste trabalho consideramos a língua como atividade discursiva que somente se efetiva por meio da comunicação, ou seja, por meio da interação verbal entre os indivíduos/sujeitos. Dessa forma, os referentes ou expressões referenciais utilizados pelo autor no processo de construção de textos não consistem em uma escolha qualquer, mas revelam a atitude, crença, opinião, pontos de vista, postura e valores que ele tem em relação às: \_ coisas, entidades, objetos, partido político, pessoas, religião e etc.

No texto por nós analisados, verificamos que ao utilizar as estratégias de referenciação, mais precisamente a introdução, a retomada e a substituição de referentes textuais, o autor procurou persuadir o leitor no que tange à aceitação do discurso que ele visava defender no seu texto e colaborou assim, para a (re)construção de sentidos do texto.

Ao longo das análises, observamos que a progressão textual somente foi possível mediante a capacidade do autor de estabelecer uma ponte entre a tese inicialmente defendida e as sequências argumentativas apresentadas no decorrer do texto. Além disso, pudemos notar que o equilíbrio das ideias e argumentos utilizados pelo autor é o que propiciou/propicia ao leitor a (re)elaboração de sentidos do textos.

Entretanto, o processamento de algumas informações e a (re)elaboração de sentidos dos textos somente é possível se houver, no mínimo, um conhecimento compartilhado entre autor e leitor e se o leitor for capaz de inferir, mediante algumas marcas linguísticas, (*informações no próprio texto*), dados extralinguísticos, (*que estão fora do texto*).

Por fim, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir para o trabalho dos professores de Língua Portuguesa, principalmente para aqueles que atuam no ensino médio no que se refere à difícil tarefa de incentivar o desenvolvimento da leitura, interpretação e

processamento de sentido dos textos por parte dos alunos bem como nas atividades de produção e retextualização.

## **REFERÊNCIAS**

- BENTES, A. C. Linguística textual. In. BENTES, A. C.; MUSSALIM, F. (Orgs). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004. Cap. 7, pág. 245-282.
- CAVALCANTE, M. M. *Referenciação sobre coisas ditas e não ditas*. Fortaleza: edições UFC, 2011.
- KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- KOCH, I. G. V. Linguística Textual: Quo Vadis? DELTA [ONLINE], v. 17, special issue, São Paulo. 2001. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502001000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502001000300002). Acesso em 1º junho 2011. 10.1590/S0102-44502001000300002.
- KOCH, I. G. V; ELIAS V. M. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- PEDROSO, G. Meu primeiro livro. 09 de novembro de 2013. Blog do Folhateen. Disponível em: <http://blogdofolhateen.folha.blog.uol.com.br/>. Capturado em: 13 de outubro de 2013.

## DESDE QUE O SAMBA É SAMBA, É ASSIM: O SAMBA EM QUE O SAMBISTA DANÇA

Francisco Antônio Romanelli (UNINCOR)

**Resumo:** O samba é o ritmo brasileiro por excelência. Uma comprovação disso é que o calendário oficial do governo instituiu o dia dois de dezembro como o dia do samba. Mas o nascimento ou o desenvolvimento nunca velejaram em águas tranquilas. Desde o início, muitas polêmicas surgiram. Os estudiosos têm se digladiado com uma série de hipóteses sobre o nascimento e as transformações do ritmo, todas plausíveis e talvez em parte verdadeiras. No entanto, a seu lado, os músicos, sambistas-compositores, têm dado, em suas canções, suas próprias explicações, todas tão válidas quanto a dos estudiosos, além de terem origem naqueles que vivenciaram a experiência de sentir o ritmo, de acompanhar seu nascimento. Com a vantagem de esbanjar paixão, filosofia e poesia em suas manifestações. Dar voz a algumas dessas músicas é a intenção do artigo objeto desta comunicação.

**Palavras-chave:** Samba; samba metalinguístico; poesia.

A partir do aparecimento do Samba, ritmo novo que se firmou como o mais brasileiro de todos, pretende-se lavrar sua certidão de nascimento. Desde que o samba é samba, é assim. Mas... desde quando o samba é samba?

Estudos e mais estudos a respeito pipocam por todos os cantos. O samba teria nascido na Bahia, como resultado do lundu ou do batuque que movimentava os terreiros dos negros, escravos, durante o período escravista depois de libertos os negros no final do século XIX. Ou esse batuque somente veio a se tornar samba, gênero musical, no Rio de Janeiro. Isso pela influência de um caldo primordial de ritmos urbanos que evoluíra do maxixe (que já fora evolução do lundu) e floresceu na região dos encontros lendários que se davam em casa de Tia Ciata, na Praça Onze de Junho, área então suburbana e pobre, e arredores.

Por outro lado, o espírito do samba só teria incorporado o gênero quando os músicos, fugindo da repressão policial da cidade, passaram a se reunir nos morros, ou na periferia distante, transformando-se em movimento social de resistência. O samba, ainda, teria se

revelado ao público e ao mundo através da primeira gravação fonográfica profissional a obter sucesso, a música “Pelo telefone”, identificada como samba no selo da gravação.

Terreiros baianos? Casa da tia Ciata? Morro? Bairros boêmios? Estúdio fonográfico? Qual deles merece a honra de assinar a certidão de nascimento desse ritmo irresistível, maior que simples música, reboliço espontâneo da alma e do corpo todo? Desse importante movimento social e momento cultural, participe de históricos flashes políticos relevantes e que é astro principal de polêmicas inumeráveis?

Para além dessas polêmicas múltiplas, que pelo menos tão cedo não vão ter fim, aqui, nos limites deste trabalho, dá-se voz àquele que cria, alimenta, sente e vive o gênero musical: o sambista que através do gingado das letras de seu samba, criou polêmicas e fomentou discussões, que, por si só, já deu muito samba. E samba da melhor qualidade. Isso porque o dono da voz do samba, o sambista, é bafejado com indiscutível autoridade para cantar, batucar e dançar o ritmo que corre em seu sangue e faz parte de seu DNA artístico, social e cultural e, afinal, é quem o concebeu, pariu, embalou, alimentou e criou.

Sem se importar com a autenticação da certidão formal e formalista que se possa lavar, ou com quem clama ou o reclama para si, ou com marcos históricos e socioculturais que o possa situar, o samba, não se pode desconsiderar, é filho do amor, é filho da dor - do sambista. Construiu-se e reconstruiu-se, evoluiu e sedimentou-se ao longo das composições musicais, com seus malandros, seus amores, suas dores, sua alegria, filosofia e poesia.

Paralelamente, discute-se o que é o samba, como se o constrói, qual o samba verdadeiro, se o samba moderno foge à tradição, se foi vítima dos processos de divulgação e de sua popularização. Polêmicas são combustível de um potente motor de discussões perpétuas que batucam o samba e o sambista, que *lavam a alma* e que expõem sentimentos de forte conteúdo emocional em linguagem muitas vezes poética e não raras vezes filosófica.

Como aponta Walnice Nogueira Galvão, respondendo à indagação do porquê das Escolas de Samba terem nascido no Rio e ao som do samba, oferece aquela resposta musicalmente dada por Noel Rosa: por causa da "irresistível batida rítmica da percussão, peça essencial (junto com a bebida e outras substâncias) de acesso ao transe". E, segundo ela, a resposta de Noel foi dada em um de seus sambas, “Palpite infeliz”, de 1936, quando diz que "Ao som do samba /Dança até o arvoredo" (GALVÃO, 2009, p. 92).

Assim, é apropriado e enriquecedor trazer para a roda, a palavra de quem constrói o Samba e o vivencia, quem o canta e o dança: a palavra do sambista.

O poder do samba, a resposta que se persegue para definir seu cerne, conforme é apontado por Walnice Nogueira Galvão, é demonstrado por Dorival Caymmi em “O samba da minha terra”, de 1940:

O samba da minha terra deixa a gente mole  
Quando se dança todo mundo bole

Quem não gosta de samba  
Bom sujeito não é  
É ruim da cabeça  
Ou doente do pé

Eu nasci com o samba  
Com o samba me criei  
E do danado do samba  
Nunca me separei (GALVÃO, 2009, p. 92).

Roberto M. Moura, ao comentar essa mesma canção e ao compará-la a outra, “Não vou para casa”, de Antônio Almeida e Roberto Roberti, daquele mesmo ano, menciona que em ambas a ideia central é a de que o sambista compositor se sente nascido *no* samba e *pelo* samba: "tanto se pode dizer que o autor nasceu **junto** com o samba ou que seu nascimento só pode ser contabilizado a partir do momento em que o samba entrou em sua vida" (MOURA, 2004, p.66-67, grifo do autor). Ou seja, há uma personalidade do indivíduo, na amplitude do ambiente social, que só ganha vida quando ele não somente está no samba, mas sim quando interage com o samba.

Vinícius de Moraes, a quem Charles Perrone atribui o título de letrista mais produtivo da bossa nova (PERRONE, 1988, p. 27) - e certamente um dos mais produtivos de toda a história da música brasileira - escreveu a letra de “Samba da bênção”, que tem parceria com Baden Powel, de 1966, em que diz que "o bom samba é uma forma de oração". O ato de fazer

e compartilhar samba é um ritual devocional: "fazer samba não é contar piada / e quem faz samba assim não é de nada". Além disso, só as dores da tristeza são capazes de redimir a alma do sambista e dar vida ao samba:

pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão, não se faz um samba não

(...)

Fazer samba não é contar piada  
E quem faz samba assim não é de nada  
O bom samba é uma forma de oração

Porque o samba é a tristeza que balança  
E a tristeza tem sempre uma esperança  
A tristeza tem sempre uma esperança  
De um dia não ser mais triste não

(...)

Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba, não

Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/86496/>>. Acesso em dez 2012.

Como se pode ver, o bom samba, na perspectiva de Vinícius é "um pouco de amor numa cadência", fruto da "tristeza que balança". Ademais, atesta que "o samba nasceu lá na Bahia", fruto da dor dos negros, mas que se permitiu adotar, hoje em dia, a poesia dos brancos.

Uma das outras demonstrações devocionais ao samba, de grande conteúdo poético, é "Feitio de Oração", composto por Noel Rosa e Vadico, gravado em 1933 por Francisco Alves<sup>19</sup>. Nesse samba, na letra, escrita por Noel, "esta triste melodia /... é meu samba em feitio de oração"<sup>20</sup>.

Segundo o artista, viver o samba é um privilégio que vem da alma do sambista, já que "ninguém aprende samba no colégio". Assim como em Vinícius, o samba nasce da dor mesclada com a alegria e satisfação que dá, em forma de alívio, ao sambista. E isso porque, "sambar, é chorar de alegria / é sorrir de nostalgia".

Quanto ao nascimento do samba, tergiversa poeticamente para um samba coletivo, da alma, sem local fixo, que "não vem do morro / nem lá da cidade", mas do coração doente da dor da paixão que suporta, pois "quem suportar uma paixão / sentirá que o samba então / nasce do coração". Noel entende que o samba não está em um ou outro ponto geográfico, mas em todas as partes, que, somadas, formam uma cidade unida pela arte. Para ele, segundo André Diniz, não havia uma cidade partida entre morro e asfalto:

Dois lados da mesma moeda (...). O Rio de Noel Rosa é o contrário da lógica da 'cidade partida'. Para ele, a separação da cidade era impensável (...). O samba era justamente um produto da cidade, não sendo exclusividade de nenhuma classe social, de nenhum bairro, de nenhuma parte (DINIZ, 2010, p.144).

O viés religioso do samba de Noel é também visível em "Feitiço da Vila", outra parceria com Vadico. Nele, a Vila "transformou o samba num feitiço decente", aprimorando a velha tradição religiosa de batuques e feitiços mais agressivos e menos poéticos. Por isso "quem nasce lá na Vila /nem sequer vacila ao abraçar o samba".

---

<sup>19</sup> Dados disponíveis em: <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acesso em dez 2012.

<sup>20</sup> Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/535516/>>. Acesso em dez 2012.

Caetano Veloso, em “Desde que o samba é samba”, confirma que, em se tratando de samba, "a tristeza é senhora", a tristeza do negro que padece o rolar da "lágrima clara sobre a pele escura". Ademais, a apavorante solidão do exílio e da escravidão só pode ser espantada pelo canto. Mas, segundo a canção, "o samba ainda vai nascer /o samba ainda não chegou", porque "o dia ainda não raiou" - o dia da liberdade definitiva do negro, do pobre, do sambista e do samba. De qualquer forma, concorda, assim como Vinícius e Noel, que, a despeito de o samba ser "o pai do prazer" é ele "filho da dor", realçando, ademais, que o samba é "o grande poder transformador"<sup>21</sup>.

Em “Pintura sem arte”, é a vez de Candeia reconhecer que o samba é fruto de dor:

Não, não basta ter inspiração  
Não basta fazer uma linda canção  
Pra cantar samba se precisa muito mais  
O samba é lamento, é sofrimento, é fuga dos meus ais<sup>22</sup>

Mas, por outro lado, o samba é o "pai do prazer". Expresso, depois de emergir da dor, o samba faz a alegria dos sambistas, sambeiros e sambadores. É um momento de vitória, ainda que efêmero, da alegria sobre a dor. É a fuga acessível, possível e provável dos ais. O samba surge como um vitorioso guerreiro que leva alegria aos corações brasileiros, como se vê em “A voz do morro”, de Zé Ketti:

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro  
Eu sou o samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu que levo a alegria  
Para milhões de corações brasileiros<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Letra disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/desde-que-o-samba-samba.html>>. Acesso em dez 2012.

<sup>22</sup> Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/candeia/83737/>>. Acesso em dez 2012.

A força e o poder do ritmo são tamanhos que são capazes de alegrar o universo de todo o país, afinal o samba é "essa melodia de um Brasil feliz". O sambista compositor, como se percebe, encarna em si a personalidade do samba e, em seu nome, se engrandece: "eu sou o samba", sou "a voz do morro" e "o rei do terreiro". Por outro lado, aqui também se atesta o nascimento do samba no Rio de Janeiro ("sou natural aqui do Rio de Janeiro").

A grandeza do sambista, ao se investir na personalidade do samba, no dizer de Cláudia Matos, se deve ao fato de que "seu papel não pode ser suprimido. A conjugação do individual com o coletivo é perfeita: o sambista precisa do samba e o samba precisa do sambista" (MATOS, 1982, p. 74).

O poder transformador do samba, dele faz a efígie perfeita para a exaltação da alegria, mesmo sendo filho da dor. Assim o diz a canção "Apoteose ao samba", de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, pois é ele, Samba, capaz de embriagar os sentidos do ouvinte e de trazer a inspiração perfeita ou esperada:

Samba, quando vens aos meus ouvidos  
embriaga meus sentidos  
trazes a inspiração  
(...)  
Samba eu confesso, és a minha alegria  
Eu canto pra esquecer a nostalgia<sup>24</sup>.

Como se vê, o samba, que se universalizou atravessando os sete mares, é a alegria do sambista e uma vez mais, o lenitivo para se escapar da dor, da tristeza e da nostalgia.

---

<sup>23</sup> Letra disponível em: <<http://www.cifraclub.com.br/ze-kefi/a-voz-do-morro/>>. Acesso em dez 2012.

<sup>24</sup> Letra disponível em:

<[http://www.mpbnet.com.br/canto.brasileiro/bons.tempos/letras/apoteose\\_ao\\_samba.htm](http://www.mpbnet.com.br/canto.brasileiro/bons.tempos/letras/apoteose_ao_samba.htm)>. Acesso em dez 2012.

Chico Buarque, em *Tem mais samba*, vê a transformação do samba sob outro ângulo: o dos recortes do cotidiano, e assim evidencia seu poder de converter a tristeza em alegria, de resgatar uma utópica felicidade, que nunca será encontrada. A partir de recortes, nasce o samba, que está em toda a vida, mas há de encontrar os momentos mais lúcidos de sua expressão. Por isso, contrapõe alguns desses recortes para buscar a essência do samba.

A vida é fácil: basta comparecer a esse encontro com o samba nos detalhes da própria existência e sambar. Se assim se fizesse, "seria tão fácil viver":

Tem mais samba no encontro que na espera  
Tem mais samba a maldade que a ferida  
Tem mais samba no porto que na vela  
Tem mais samba o perdão que a despedida  
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos  
Tem mais samba no chão do que na lua  
Tem mais samba no homem que trabalha  
Tem mais samba no som que vem da rua  
Tem mais samba no peito de quem chora  
Tem mais samba no pranto de quem vê  
Que o bom samba não tem lugar nem hora  
O coração de fora samba sem querer  
Vem que passa teu sofrer  
Se todo mundo sambasse seria tão fácil viver<sup>25</sup>

A fórmula samba igual a dor ("mais samba no peito de quem chora /... mais samba no pranto de quem vê") convertida em uma idealizada alegria ("vem que passa teu sofrer") é mote recorrente nos compositores de samba. É receita de remédio que todos anseiam por tomar, para diluir ou postergar a dor. Mas a dor é perene e apenas amenizada pela alegria do samba, que é pontual. Vai voltar - tem que voltar -, para renascer sob a forma de um novo samba, que só na dor pode nascer.

---

<sup>25</sup>Letra disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/07/tem-mais-samba.html>>. Acesso em dez 2012.

Desse moto contínuo se extrai a evolução da música e da criação poética do sambista, evolução que, aproximando e mesclando cada vez mais o samba e a poesia, chega a fundi-los. Segundo José Miguel Wisnik, "no final dos anos 50 e início dos 60 a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos" (WISNIK, 2004, p.216). Claro que os músicos dessa época, fundadores do samba de bossa nova, tinham nas mãos as leituras poéticas modernas, mas fincavam os pés na tradição do samba ancestral.

Paulinho da Viola, grande sambista, viveu esse momento de transição, sem se desgarrar da tradição. Como esclarece André Diniz, Paulinho, filho do renomado músico César Faria, do grupo de choro *Época de Ouro*, vivia no meio de reconhecidos músicos, já que "a casa do menino Paulo era (...) reduto de chorões e sambistas" (...) "Ele bebe na tradição da musicalidade carioca, mas se manteve sempre antenado às novidades de seu tempo, um mundo pós-bossa nova e tropicalista" (DINIZ, 2012, p. 124). Paulinho mostra que para o sambista é imprescindível e vital cantar e sambar para se sentir vivo e contente em "Eu canto samba", de 1989:

Eu canto samba  
Por que só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba  
Porque longe dele eu não posso viver

O samba redentor não acaba. Pode ser interrompido pelo dia que nasce, mas sempre renasce para socorrer o sambista que "anda tristonho" e apenas "no samba fica contente":

Se fico sozinho ele vem me socorrer  
Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
Dizendo que o samba acabou  
Só se foi quando o dia clareou

O samba é alegria  
Falando coisas da gente

Se você anda tristonho  
No samba fica contente  
Segure o choro criança  
Vou te fazer um carinho  
Levando um samba de leve  
Nas cordas do meu cavaquinho<sup>26</sup>.

Mas, já se disse, os momentos de alegria são efêmeros e voláteis. A vida é cáustica, cruel e inexplicável. Ao sambista advém a perplexidade do mundo real após o dia nascer e o samba ceder lugar ao cotidiano ordinário, e as agruras do viver o moverá até que em nova oportunidade de redenção o samba renasça quando se restaurar a roda em que habitam músico e música. O samba, a cada vez, remediará a dor: "se você anda tristonho / no samba fica contente". Afinal, "o samba é alegria". Uma vez mais, Paulinho da Viola demonstra essa perplexidade em "Num samba curto", de 1971:

Eu não posso explicar meus encontros  
Ninguém pode explicar a vida  
Num samba curto

Noel Rosa, antes, com muita eficiência, já tentara em "Até amanhã", de 1933: "O mundo é um samba em que eu danço".

Ali se vê que a grandeza do samba é universal: é o mundo. E o samba é uma síntese da grandeza do mundo. Mas, para Paulinho da Viola, a transformação pela qual passa o samba é fatal e impede que a dor seja amenizada como se vê em "Tudo se transformou", gravado em 1970:

Ah meu samba tudo se transformou  
Nem as cordas do meu pinho  
Podem mais amenizar a dor.

---

<sup>26</sup>Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/paulinho-da-viola/128183/>>. Acesso em dez 2012.

Enfim, o que se conclui é que o samba simplesmente é o que é: samba, uma instituição que deu alma a uma classe de artistas, os sambistas, que dela careciam para viver e sobreviver em meio a um tumultuado mundo de transformações profundas e velozes. O samba deu voz ao sambista - e o sambista ao samba - para transpor física e psicologicamente a indistinguível fronteira entre a escravatura oficial e a escravatura da pobreza e da discriminação. Traz todas as implicações que o seu sentido transcendente deu para a música, para a sociedade, para a alma, para o país, para cada um dos brasileiros que, ainda que não queira, ainda que não saiba, a ele se rende e se curva desde sempre e até hoje, "até um dia, até talvez, até quem sabe"<sup>27</sup>. Participou, e foi ele próprio razão de tais profundas transformações; lançou-se da tristeza, da dor, da esperança e dos amores dos sambistas para o palco do mundo, que o acolheu universalizante, brasileiro, ritmo e melodia, motivo e alento que dá o porquê de se cantar, dançar e rimar amor e dor.

Na mistura de peles, de suores e de experiências e conflitos políticos, sociais e culturas, o samba nasceu.

O Brasil o esperava e ele, samba, foi o amanhã onde se nasceu um novo dia. Sofreu na pele e na alma do sambista - principalmente negro - pesadas dores de parto. Foi marginal, perseguido, desvalorizado, discriminado, execrado, mas se fez, se refez, ganhou a dimensão de símbolo social e nacional, e se assentou como o inventor da música urbana brasileira moderna. Desde que o samba é samba, é assim: a música urbana brasileira lhe é descendente ou dependente.

O samba arvoreceu: semente trazida pelos negros baianos, na forma de dor, dança ou ritmo, de lundus, batuques ou maxixes, adubada pela modinha e pelo choro cariocas, encontrou terreno fértil e temperatura adequada para brotar no Rio de Janeiro, nas casas das negras baianas da Praça Onze, na Cidade Nova, na Saúde, no Estácio, na Penha, na Lapa, no morro da Favela, em Vila Isabel e arredores.

Germinou e brotou como símbolo urbano brasileiro, se alimentou e se nutriu da socialização de tristezas, alegrias, dores e amores abundantes nos fundos das casas, nos terreiros e nos altos de morro e se lançou para todo o país, universalizado e produto de consumo de todas as classes sociais.

---

<sup>27</sup> Trecho da canção "Até quem sabe", de João Donato e Lysias Enio.

Suas raízes, firmes e fortes, alcançam longe, até o alto nordeste, para além da Bahia. Nasceu com tronco resistente, inquebrantável - vergou aos dissabores das perseguições policiais, sociais e intelectuais, mas não se partiu. Agonizou, mas não morreu. Tornou-se forte como o Corcovado e redimido como o sol que outrora brilhou nos céus cariocas. Lançou galhos em todas as direções, cobriu o país inteiro e no mais fez sombra no resto do planeta. Frutificou e continua produzindo abundantes e saborosos frutos.

O samba representa a cultura, a arte e o momento social onde tudo, da beleza do belo ao belo da feiúra, do amor vivido ao amor não correspondido, da malandragem do boêmio ou do sacrifício do trabalhador à exaltação visionária, da miséria à riqueza, da desgraça à redenção, do cotidiano simples do barraco às zonas de boêmia e prazer, do morro à cidade, constrói a alma de um povo sofrido mas orgulhoso, miscigenado mas irmanado.

E isso sempre dá samba. E samba de excelente veio poético.

## REFERÊNCIAS

- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- DINIZ, André. *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

## “QUEM NÃO SABE” VERSUS “QUEM SABE”: MUDANÇAS DE PAPÉIS EM UMA SALA DE AULA DE LÍNGUA PORTUGUESA E A CONSTRUÇÃO CONJUNTA DE ENTENDIMENTO

Gisele Aparecida Ribeiro (UFJF)

Josiane Maria Alves (UFJF)

95

**Resumo:** O presente artigo relata os resultados obtidos através da pesquisa monográfica de conclusão do curso de Especialização em Ensino da Língua Portuguesa. Tal pesquisa baseou-se nos pressupostos teóricos da Análise da Conversa Etnometodológica, (LODER; JUNG, 2008), a fim de construir uma relação existente na fala-em-interação dentro da sala de aula de Língua Portuguesa, visando demonstrar como ocorre a construção conjunta do conhecimento em meio a um trabalho realizado a partir de uma atividade pedagógica em dupla, da tarefa de revisão de conteúdos gramaticais, em que os participantes assumem os papéis na atividade de “quem sabe” e de “quem não sabe”. Para tanto, houve gravações audiovisuais autorizadas para análise dessa construção através da interação entre os participantes. Os dados coletados pertencem a uma turma do Ensino Fundamental II, em uma escola da rede estadual de Minas Gerais.

**Palavras-chaves:** fala-em-interação; educação; atividade pedagógica; construção conjunta.

### Introdução

A docência é mais que um ato de amor, é uma ação colaborativa na coconstrução do processo de aprendizagem dos alunos e é através da Língua Portuguesa que essa ação se torna nobre, uma vez que a língua é uma articuladora da interação socio-pessoal. Assim o presente artigo visa ajudar os professores a refletirem sobre as metodologias aplicadas ao ensino de línguas, especificamente nas tarefas de conteúdos gramaticais, de modo a priorizar a construção de estratégias que auxiliem na formação de significados por parte do corpo discente. Isso porque entendemos que uma atividade pedagógica deve ser realizada pelo aluno após um direcionamento e planejamento feito pelo professor.

Sobretudo, ressaltamos que este estudo é de grande relevância no âmbito da linguagem uma vez que propomos uma discussão a cerca do entendimento de uma tarefa pedagógica, a qual os interagentes se organizam através da fala-em-interação na sala da aula e coconstroem o ensinamento e aprendizagem diante do momento aqui e agora em que há uma troca do *status* de quem sabe para quem não sabe, sem a presença de reparos e correções nas falas.

Portanto, podemos definir que o processo de aprendizagem no âmbito escolar pode-se manifestar em diferentes formas, dentre elas a construção conjunta mediada pela presença do representante da instituição ou mesmo através das interações entre os participantes nas tarefas pedagógicas ocorridas dentro do espaço físico da sala de aula.

### **Pressupostos teóricos da análise da conversa etnometodológica**

A Análise da Conversa consiste no estudo da ação humana, em um determinado tempo e espaço real, com o foco para descrever e explicar as organizações e usos que os falantes utilizam de forma sistemática para participar de uma determinada situação de fala-em-interação, ato de extensão social, que ocorre de forma regrada.

A ACE teve o seu marco histórico a partir da década de 1960, através dos estudos avançados de Harold Garfinkel (1967) de caráter sociológico e, posteriormente, em meados da década de 70, tais estudos configuraram-se pelos analistas da conversa como os primeiros textos do âmbito da ACE e daqueles textos, destacam-se os produzidos por Sacks, Schegoff e Jefferson (2003[1974]), os quais descrevem a estrutura da fala-em-interação como um processo organizado e ordenado localmente, distribuído em turnos de fala e em sequências discursivas operadas pelos interagentes da ação social humana.

Entretanto, a ACE difundiu-se, evidenciando que a comunicação, usada através da linguagem entre os humanos e de cunho social, pode ocorrer em sua formatação mais básica e fundamental, a conversa cotidiana, mas pode também ir além e se constituir em várias outras situações de fala-em-interação, que se dá universalmente.

De acordo com os princípios da ACE, o registro audiovisual da fala-em-interação e a realização da transcrição são necessários, expandindo, assim, como um padrão universal, o chamado modelo Jefferson - recebe esse nome por ter sido desenvolvido por Gail Jefferson, uma das autoras de um dos textos fundadores da ACE (SACKS, SCHEGLOFF, JEFFERSON,

2003[1974]). Acompanhando essa perspectiva, existe ainda o cumprimento de uma valorização êmica da análise dos dados uma vez que as ações dos participantes são devidamente demonstradas uns para os outros em suas interações.

Os estudos da ACE revelam que as conversas cotidianas são organizadas em pares adjacentes – posicionados um em seguida do outro, como, por exemplo, uma pergunta que necessariamente prevê uma resposta – assim, quando o primeiro ocorre, a segunda parte do par é tornada relevante, ressaltando a noção de relevância condicional. Observa-se que os falantes são orientados pela fala um do outro e isso acontece de forma organizada.

Sendo assim, nota-se a sequencialidade das ações sociais, pois as elocuições são produzidas por participantes diferentes, mas refletem uma sequência e não uma sucessão de frases soltas e desconexas umas das outras. A partir dessa sucessão e/ou alternância entre os interagentes, a organização da tomada de turno se faz presente.

Portanto, para um entendimento melhor do nosso objeto de estudo, vimos a necessidade de ser observada a fala-em-interação no ambiente escolar, pois a construção conjunta do conhecimento se realiza a todo momento uma vez que os pares adjacentes podem ser formados pela representante institucional da sala de aula e pelos participantes do cenário. Contudo, vale ressaltar que na maioria das vezes, numa sala de aula, não prevalece somente o par adjacente pergunta/resposta.

Contudo, o estudo das ações sociais relevantes levantado pela ACE, relacionando-o ao ambiente escolar, especificamente a sala de aula, salienta a importância de se observar a fala-em-interação uma vez que ocorre de forma sistemática e organizada entre os interagentes e age de diferentes maneiras dentro da fala.

### **Distinção entre tarefa pedagógica e atividade pedagógica**

As atividades de aprendizagem pressupõem a existência de uma organização que cria tarefas, distribui papéis aos alunos e ao professor, estipula regras e instruções, abre ou fecha canais e redes de comunicação, institui formas de controle (ESTRELA, 2002, p. 47). Dessa maneira, apresentamos uma distinta observação a ser notada entre o conceito de tarefa e atividade pedagógica dentro dos parâmetros da ACE, uma vez que é o estudo da fala-em-

interação, que norteia a nossa investigação, principalmente, quando abrange o funcionamento de uma sala de aula de Língua Portuguesa.

Assim, entende-se por atividade pedagógica o processo realizado pelo corpo discente, direcionado e planejado por um docente, a fim de obter um resultado perante uma construção conjunta entre os participantes de forma dinâmica e interativa.

Podemos observar no cenário sala de aula a execução da atividade pedagógica quando os alunos interagem entre si ou individualmente, a fim de aplicar o conteúdo ministrado em sala, na atividade desenvolvida pelo professor. Essa atividade pedagógica orientada colabora na construção de conhecimentos por parte dos alunos e, conseqüentemente, auxilia na tarefa pedagógica de modo a consolidar os conteúdos aprendidos.

Com base nisso, a abordagem de Breen (1989, apud. BAUMVOL, 2011) traz uma noção de tarefa pedagógica dada como plano em processo, uma vez que a construção do conhecimento é engajada em cima de novos enquadres e interpretações do conteúdo, por isso, o professor delinea objetivos para serem analisados a partir de uma elaboração de tarefa.

A partir do momento em que essa tarefa entra em funcionamento entre professor e aluno, o processo ganha a dimensão de tarefa-em-processo, já que ambos construirão conhecimento sobre o que está sendo aplicado. Breen (1989, apud BAUMVOL, 2011) ainda denomina a finalização como resultado da tarefa, avaliando, assim, o que foi aprendido.

(...) A atividade pedagógica, por sua vez, é o resultado de um gerenciamento local pelos participantes, aquilo que eles efetivamente realizam; o que é construído e reconstruído conjuntamente na sequencialidade de suas ações mútuas. Portanto, a atividade pedagógica possui uma natureza emergente, dinâmica e contingente, não podendo ser concebida como um produto, mas como um processo sem pré-definição. (...) (BAUMVOL, 2011, p.39-40).

De acordo com o conceito de atividade pedagógica acima, podemos inferir que é um complemento da tarefa, pois abrange um conhecimento social, uma organização e aprendizagem mútua entre os interagentes, isto é, só se realiza conjuntamente pela ação dos participantes localmente e o que efetivamente é coconstruído por eles não pode ser entendido

como um resultado final, mas como um processo. Assim, no caso da sala de aula, os alunos podem realizar uma atividade e reconfigurá-la a todo momento da fala-em-interação sem deixar que a tarefa pedagógica proposta pelo professor se distancie dos objetos que fazem parte do processo de aprendizagem.

### **Realização conjunta de uma tarefa pedagógica**

No ambiente escolar, é comum o uso do recurso pedagógico da tarefa em conjunto, seja por dois ou mais membros. Tal recurso não se limita somente ao ambiente “sala de aula”, pois acreditamos que é nesse instante que os alunos transformam um conceito aprendido em prática de conhecimento.

Assim, de acordo com Estrela (2002, p. 36), percebemos que “a relação pedagógica é o contato interpessoal que se gera entre os intervenientes de uma situação pedagógica e o resultado desses contatos”, isto é, é na troca de saberes que se estabelece a relação entre o que é ensinado e o que é aprendido, fazendo com que o processo de aquisição de conhecimento se solidifique.

A este propósito de conhecimento relacionado ao saber, ESTRELA (2002, p. 36) ressalta que “o saber é, portanto, o primeiro condicionamento da relação pedagógica. É a volta dele que se articulam os aspectos formativos e os aspectos sociais do desenvolvimento do aluno visados pela intervenção do agente educativo”.

Alinhando a este pensamento, corroboramos com os apontamentos situados em Garcez, Frank e Kanitz (2012) ao mencionar que a construção conjunta do conhecimento se distingue das demais atividades, pois os participantes empregam esforços conjuntos dentro e através da fala-em-interação. Assim, ela se diferencia da compreensão de reprodução de conhecimento, isso porque a fala-em-interação na reprodução de conhecimento é organizada e gerenciada refletindo sobre o *como* os participantes se relacionam com o conhecimento.

Finalmente, podemos deferir que, para um trabalho conjunto de construção de conhecimento, faz-se necessária a interação entre o participante representante da instituição e os demais membros do contexto sala de aula, para formar uma relação autônoma engajada através de uma produção realizada conjuntamente após uma tarefa dada, não significando que

esse conhecimento construído seja algo, mas permite um trabalho efetivo entre os interagentes.

### **Análise dos dados**

O saber é simultaneamente domínio do conhecimento e possibilidade de exercer uma ação transformadora do mundo, ele confere aquele que o detém o poder de controlar e de mudar parcelas do real. (ESTRELA, 2002, p. 37).

100

É a partir desta epígrafe que a presente análise aborda os processos de interação entre Maria Emengarda, Vitor e Raquel que foram evidenciados nas transcrições das falas, após gravações audiovisuais integralmente registradas no trabalho monográfico.

Observamos que, no primeiro momento, Raquel, representante da instituição, propõe uma tarefa de revisão de conteúdo gramatical de orações coordenadas e subordinadas, utilizando-se do caça-palavras como recurso didático, recomendando que tal atividade fosse realizada em duplas.

Em seguida, como observado nas gravações, os referidos participantes se orientaram para executar a atividade proposta. Notamos que, nesse momento, alguns desempenharam a escolha das duplas, outros se organizaram em grupos maiores e alguns ficaram sozinhos. Enquanto Raquel distribuía a atividade, Maria Emengarda a auxiliava nesse papel institucional.

Para instruir a realização da tarefa, Raquel utilizou o quadro negro para escrever as palavras que os interagentes deveriam achar no caça-palavras distribuído. Após a recomendação de colarem o papel em seus cadernos, eles deveriam criar uma legenda de cores para cada nomenclatura das orações e assinalar as palavras correlatas.

Dentro da sala de aula, percebemos que os interagentes Maria Emengarda e Vitor representam papéis sociais – “os participantes carregam consigo papéis particulares que são definidos à medida que se inserem em um determinado cenário social”(OLIVEIRA, 2012, p.34) - em que atuam como participantes institucionais distintos, conforme GOFFMAN (1992, p. 9) explicita ao dizer que:

(...) a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si e as suas atividades as outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que podem ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas.

Assim, tal representação se destaca por uma orientação diferenciada dos demais integrantes do ambiente e tal ênfase para a pesquisa se deu também pela proximidade de ambos frente à filmadora . Primeiramente, a dupla se orientou através de uma fala institucional – Maria Emengarda investida do papel de *expert* orientou Vitor que assumiu a posição de quem não sabe – para executar a atividade. Em seguida, o mesmo não ocorre, pois apesar de estarem em um contexto físico institucional, eles operaram através da conversa cotidiana.

A este propósito, destacamos que a fala-em-interação institucional é orientada e organizada para o cumprimento de uma tarefa pertinente a uma instituição em questão (CORONA, 2009).

### **A construção conjunta da tarefa pedagógica**

A sala de aula é um ambiente em que os participantes por meio da interação podem coconstruir significados conjuntos através da realização de uma determinada tarefa pedagógica. No entanto, mostraremos a ocorrência de uma interação na qual os interagentes assumem um papel de quem sabe auxiliando/ensinando quem não sabe. Diferentemente do que ocorre quando se pensa que só há aprendizagem quando o professor leva a tarefa explicada e a executa com os alunos para que consigam entender a proposta.

### **A construção conjunta do entendimento sobre o que é trabalhar em dupla**

A atividade pedagógica em dupla por finalidade é colaborativa nas aulas de Língua Portuguesa especialmente e não raro dentro do espaço físico da sala de aula configurando-se

como um processo mútuo de construção de significados a partir da realização conjunta de uma tarefa.

Em contrapartida, registramos que, na interação entre Maria Emengarda e Vitor, a construção conjunta do entendimento sobre o que é trabalhar em dupla divergiu-se, uma vez que operaram com posicionamentos diferentes, observados através das mitigações – suavização do conflito- em que ambos mantiveram a concepção inicial apresentada.

### **Considerações finais**

O estudo em Análise da Conversa Etnometodológica proporcionou para a pesquisa um olhar criterioso do aqui e agora da interação dentro do ambiente físico da sala de aula, especialmente em uma aula de Língua Portuguesa.

Foi a partir dessa análise que observamos na interação de Raquel, Maria Emengarda e Vitor a construção distinta de dois significados relevantes e relativamente pouco estudado nos meios acadêmicos: a construção conjunta do entendimento da tarefa pedagógica e entendimento do trabalho em dupla.

Ressaltamos que os alunos, especialmente os da turma analisada, foram capazes e competentes para coconstruírem significados a partir de uma tarefa pedagógica cujos objetivos não estão claros e a maneira como se configura não permite maiores reflexões sobre o que foi proposto – a finalidade do como fazer e para que fazer – já que pressupomos que a atividade pedagógica caça-palavras da maneira como foi aplicada não acrescenta em nada no processo de aprendizagem dos alunos no que se refere à revisão gramatical de orações subordinadas e coordenadas.

Dessa maneira, acreditamos que deve existir uma coerência entre o que é pensado sobre aprendizagem e o que é praticado de forma a constituir nas práticas educativas o percurso da formação educacional, isto é, o professor precisa considerar que ele é o mediador na coconstrução dos significados dos conteúdos disciplinares por parte dos alunos e que como tal deve propor tanto tarefas pedagógicas como atividades pedagógicas relevantes que permitam a eles uma construção conjunta dentro e fora do ambiente institucional – sala de aula.

Após análises de fala-em-interação em uma aula de Língua Portuguesa, podemos destacar que a configuração da construção conjunta da tarefa pedagógica se deu em dois momentos distintos: no primeiro, Maria Emengarda investida do papel de “quem não sabe”, procurou auxílio de “quem sabe”, no caso Raquel – representante da instituição – esta, por sua vez, auxiliou na atividade pedagógica – caça-palavras – com a localização das palavras escritas no quadro negro e, assim, elas construíram o entendimento da execução da tarefa – revisão – na atividade – caça-palavras.

No segundo momento, há uma semelhança entre o que ocorreu com Maria Emengarda e Raquel com o que ocorreu entre Maria Emengarda e Vitor. Entretanto, agora é Maria Emengarda a participante que atua como “quem sabe”, auxiliando “quem não sabe”, no caso Vitor, na mesma atividade pedagógica, porém em sequências interacionais diferentes.

No que se refere à construção conjunta do entendimento sobre o que é trabalhar em dupla, ambos os participantes – Maria Emengarda e Vitor – operam com entendimentos diferentes. Vitor, por sua vez, assume desde o segundo momento da análise dos dados uma condição de um interagente que entende como atividade em dupla a ação que se realiza lado a lado em que “quem sabe” faz a tarefa e “quem não sabe” copia-a.

Em contrapartida, Maria Emengarda, ao assumir a sua posição de “quem sabe” durante a interação, constrói um entendimento divergente ao do Vitor, uma vez que tem a autonomia de explicar a atividade ao participante para este realizá-la independentemente. Dessa maneira, para todos fins práticos, Maria Emengarda operou com um entendimento de realizar um trabalho conjunto, em dupla, de uma forma individual, mesmo sentada ao lado de outro interagente.

Porém, mesmo diante de um entendimento divergente sobre realização conjunta de uma atividade, é válido ressaltar que ambos construíram um entendimento para executar a atividade pedagógica e finalizá-la, cumprindo, assim, a finalidade imposta pela representante da instituição.

Sendo assim, é possível notar que a fala-em-interação é uma norteadora das interações sociais, pois os participantes coconstruem entendimentos e demonstram características que estão arraigadas em uma sala de aula. Portanto, através das técnicas dispostas pela ACE, percebemos como os participantes agem em meio a uma rotina escolar, no estudo em questão, durante a realização de uma atividade conjunta numa aula de Língua Portuguesa.

A fim de cumprir e instigar futuras análises, salientamos que é necessária uma maior observação da linguagem no meio escolar, especificamente, pois ao analisarmos as ações de uma forma mais microanalítica, percebemos que a construção da linguagem entre os participantes é ação.

## REFERÊNCIAS

- ABELED, M.L.O.L. *Uma compreensão etnometodológica da aprendizagem de língua estrangeira na fala-em-interação de sala de aula*. Tese de doutorado, PPGLetras-UFRGS, UFRGS, 2008. p. 74-80.
- ANTUNES, Irandé. *Aula de português: encontro & interação*. 6. ed. São Paulo: Parábola, 2008.
- BARBOSA, F. M.; SILVA, S. M da., *A atividade pedagógica debate em sala de aula de língua portuguesa: pedidos de ajuda, ofertas de ajuda e colaboração de aprendizagem*. Monografia (Especialização em Ensino de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Juiz de Fora, 59, 2011.
- BRASIL. *PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS*. Ministério da Educação. 1997.
- BREEN, M.(1989). The evaluation cycle for language learning tasks. In Johnson, R. K. (Orgs.). *The second language curriculum*. (pp.186-206). Cambridge: Cambridge University Press.
- CORONA, M. D. Fala-em-interação Cotidiana e Fala-em-interação institucional: uma análise de audiências criminais. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Análises de Fala-em-interação Institucional: A perspectiva da análise da conversa Etnometodológica sobre o uso da linguagem em interação social*. Campinas: Mercado de Letras, 2009. p. 13-44.
- ESTRELA, M. T.; *Relação pedagógica, disciplina e indisciplina na sala*. 4º Ed., Porto, Portugal: Porto Editora, 2002.
- GARCEZ, Pedro M. Fala-em-interação social introdução à análise da conversa Etnometodológica. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Fala-em-interação social: Introdução à Análise da Conversa Etnometodológica*. Campinas: Mercado de Letras, 2008, p. 17-38.
- JUNG, N. M.; GONZALEZ, P. C. A organização de tomada de turnos: socialização em sala de aula. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Análises de Fala-em-interação institucional: A perspectiva da Análise da Conversa Etnometodológica sobre o uso da linguagem em interação social*. Campinas: Mercado de Letras, 2009, p. 71-98.
- LODER, L. L.; SALIMEN, P. G.; MÜLLER, M. Noções Fundamentais: Sequencialidade, Adjacência e Preferência. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Fala-em-interação social: Introdução à Análise da Conversa Etnometodológica*. Campinas: Mercado de Letras, 2008, p. 39-58.
- LODER, L. L. O Modelo Jefferson de Transcrição: convenções e debates. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Fala-em-interação social: Introdução à Análise da Conversa Etnometodológica*. Campinas: Mercado de Letras, 2008, p. 127-162.

- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e Ensino de Língua: uma Questão Pouco “Falada”. In DIONISIO, A. P.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). *O Livro Didático de Português*. Rio de Janeiro, RJ, 2005. p. 21-34.
- MIRANDA, Neusa Salim. A educação da oralidade ou cala a boca não morreu. In: *Revista da ANPOLL*. São Paulo, n.1, 2005.
- MORANDO, Eunice Maria Godinho. *Educação e disciplina: uma relação de sujeição ou os efeitos de poder da prática e do discurso escolar*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.1990. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação).
- OLIVEIRA, R. P. *Anatomias do conflito*. Juiz de Fora. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Juiz de Fora, 264f, 2012. p. 33-36.
- SALIMEN, P. G. *A atividade pedagógica de encenar em grupo em sala de aula de Língua estrangeira: pedidos de ajuda, ofertas de ajuda e aprendizagem*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.
- SALIMEN, P. G.; CONCEIÇÃO, L. E. Reparo, Correção e a Avaliação na Fala-em-interação em sala de aula. In: LODER, L. L.; JUNG, N. M. (Orgs.). *Análises de Fala-em-interação institucional: A perspectiva da Análise da Conversa Etnometodológica sobre o uso da linguagem em interação social*. Campinas: Mercado de Letras, 2009, p. 99-121.
- SILVA, L. C. *Disciplina e indisciplina na aula: uma perspectiva sociológica*. Tese (Doutorado em Educação) UFMG. Belo Horizonte: 2007. 285p
- TOMASELLO, Michael. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## O GÊNERO TEXTUAL EM UM AMBIENTE VIRTUAL DE APRENDIZAGEM: O FÓRUM DE DISCUSSÃO NO ENSINO A DISTÂNCIA E SUA VARIEDADE DE TIPOS TEXTUAIS

Giuliano Vieira Tiburzio (UNINCOR)<sup>28</sup>

**Resumo:** No presente texto, pretende-se demonstrar a variedade de tipos textuais que podem ser encontrados em um fórum de discussão presente em uma “sala virtual” dentro de um contexto de interatividade para aprendizagem. Como referencial teórico, utilizamo-nos da concepção histórica, cultural e social da linguagem de Bakhtin e seus estudiosos.

**Palavras-chave:** Gêneros do discurso; gêneros textuais; tipos textuais; Bakhtin; Educação a Distância.

**O fórum avaliativo na esfera de relação humana ambiente virtual de aprendizagem: um gênero textual a ser valorizado e sua multiplicidade de tipos textuais.**

Marcuschi (2002) baseando-se em Bakhtin diz que, “os gêneros textuais não são fruto de invenções individuais, **mas formas socialmente maturadas em práticas comunicativas**” (grifo nosso). Percebe-se que é nesta prática comunicativa constante que se instaura a construção de um gênero textual também em ambientes virtuais localizados na rede mundial de computadores, a *world wide web*, conhecida popularmente como *internet*, principalmente quando pensamos na modalidade de ensino educação a distância, que cada vez mais ganha evidência e importância na sociedade letrada do século XXI.

Dentro do suporte eminentemente virtual cibernético<sup>29</sup> em que a modalidade de ensino a distância é encontrada percebe-se de que maneira são construídos estes novos gêneros textuais discursivos: exatamente quando a interação ocorrida dialogicamente e

<sup>28</sup> Aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) Três Corações/MG – Brasil. E-mail: [gvt76@yahoo.com.br](mailto:gvt76@yahoo.com.br)

<sup>29</sup> A *internet* não pode ser mensurada de forma concreta e palpável, não pode ser definida de maneira exata, sendo mais um conceito abstrato, uma espécie de suporte para várias mídias e informações formado por transmissão de dados em um emaranhado de fios, computadores e que quando considerada como um conceito único, torna-se mais conhecida como, a “rede”.

responsivamente através dos efeitos que os enunciados propiciarão no enunciatário pelo enunciator, conforme Bakhtin afirma:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são **infinitas**, pois a **variedade virtual da atividade humana é inesgotável**, e cada esfera dessa atividade comporta um **repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa** (BAKHTIN, 1997, p. 280, grifo nosso).

107

Percebe-se então que para a ocorrência da construção de um gênero discursivo especificamente aqui, dentro de um ambiente virtual de aprendizagem, a utilização da linguagem de uma maneira realmente comunicativa é imprescindível, mais do que isso, transforma-se em um novo suporte peculiar da linguagem e de sua significação.

Destaca-se então um novo gênero textual dentro destes ambientes virtuais de aprendizagem pela sua maneira peculiar de dialogismo: o fórum de discussão.

Nestes fóruns de discussão (avaliativos ou não), o professor após explanar previamente conteúdos postados em sala virtual, sugerir atividades para o desenvolvimento destes conteúdos ou ainda quaisquer outras propostas didáticas de sua escolha<sup>30</sup>; aproveita-se desta ferramenta chamada fórum e que objetiva, além da aferição da aprendizagem dos alunos também motivá-los a desenvolverem uma atitude responsiva em relação aos questionamentos expostos e entre si mesmos, tal qual em uma conversação face a face em um seminário de discussões em uma sala de aula onde todos estejam em presença física.

Ao tratar de assuntos previamente apresentados aos alunos, consideradas ou não suas heterogêneas e variadas percepções de mundo, contextualização social, histórica e cultural, trará resultados de interação dialógica enriquecedora para que eles alcancem novas perspectivas de conhecimentos específicos em um primeiro momento e novos conhecimentos de mundo em um segundo momento.

---

<sup>30</sup> Podemos citar: vídeo aulas, filmes, questionários, textos, livros recomendados, leituras adicionais, endereços eletrônicos que remetam ao assunto abordado na disciplina e nas atividades, etc.

Estimulados pelo professor os alunos então, escrevem nestes fóruns suas impressões, opiniões, conhecimentos acerca do assunto questionado ou sugerido no cabeçalho ou página inicial do ambiente em que o fórum é hospedado dando início uma série de interações que se complementam ou não a partir da primeira resposta. Dentro deste ambiente virtual nota-se uma transformação do gênero primário conversacional em que a elaboração não é uma tônica. Neste novo gênero, os interactantes presentes no fórum, por exemplo, podem se valer da adição de referências bibliográficas às suas inferências no fórum, colocação de endereços de outros sítios virtuais (*links*), para embasarem suas afirmações e, também, a colocação de citações do conteúdo postado anteriormente. Através desta elaboração, o professor perceberá o que estudaram, se leram o material que ele disponibilizou, valorizando assim o conteúdo e seu aprendizado.

Portanto o principal objetivo encontrado em um ambiente virtual de aprendizagem e nesta subdivisão deste ambiente chamada de fórum de discussão visa direcionar os alunos para a construção e aquisição de conhecimentos novos através de trocas de experiências e livre expressão de suas idéias. Pode-se verificar ainda, a posição social, histórica e cultural em que os sujeitos discursivos se enquadram para a movimentação e criação dos gêneros discursivos e tipos textuais dentro do fórum, já que justamente esse posicionamento subjetivo discursivo implicará no que será considerado como um novo gênero e sua tipologia textual própria.

No tocante a variedade de tipos textuais que podem ser encontrados em um fórum de discussão presente em uma “sala virtual” dentro de um contexto de interatividade constante para a realização do processo de aprendizagem, verificamos que há realmente a utilização de tipos narrativos, descritivos, dissertativos e injuntivos, pois como Silva explica:

(...) o locutor atualiza uma série de operações textual-discursivas que incidem nos níveis micro e macroestruturais da configuração formal e conceitual do texto, as quais são geradas, ativadas, no processo da produção textual, para atingir o seu objetivo enunciativo e, conseqüentemente, efetivar o efeito de sentido que ele pretende provocar no interlocutor. Essas operações podem modalizar-se na forma de: a) **narração, se o que se quer contar, disser os fatos, os**

**acontecimentos; b) descrição, se o que se quer é caracterizar, disser como é o objeto descrito, fazendo conhecê-lo; c) dissertação/argumentação, se o que se quer é refletir, explicar, avaliar, comentar, conceituar, expuser idéias, ponto de vista para dar a conhecer, para fazer saber, fazer crer, associando-se à análise e à interpretação; e, por fim, d) injunção, se o que se quer é incitar a realização de uma ação por parte do interlocutor, orientando-o e aconselhando-o como se deve fazer algo, enfim, o que se busca é o fazer fazer, o fazer agir do outro (SILVA, 1999, p.100, grifos nossos).**

### **Córpus: fórum avaliativo em um ambiente virtual de ensino a distância.**

No caso, optamos por analisar trechos de um fórum avaliativo da disciplina Sustentabilidade e Desenvolvimento, presente na grade curricular do curso de música a distancia na Universidade Vale do Rio Verde – UninCor.

O fórum foi iniciado no dia 17 (dezesete) de agosto do ano de 2013 (dois mil e treze) e utilizamos o critério quantitativo para escolha do material analisado. Foram selecionadas alguns trechos de participações dos alunos e da professora, entre os dias 17 (dezesete) e 31 (trinta e um) de agosto, totalizando 15 (quinze) dias de postagens no fórum.

Para iniciar o fórum, a professora convida os alunos a opinarem sobre um conteúdo já apresentado, no caso, é um filme sugerido para ser assistido diretamente na internet através de *link* que permite acesso automático através de um clique.

No início da abordagem (fig.1), percebe-se que a professora, de maneira formal (“*Prezados alunos*”) e logo em seguida os cumprimenta (“*Boa tarde*”) trazendo uma temporalidade. Em seguida, já os convida a realizarem intervenções de modo a demonstrarem que realmente assistiram ao filme e mais do que isso, pede para que reflitam sobre a o conceito apresentado relacionando-o com a realidade regionalizada de cada aluno (“*[...]peço que relacione o assunto com os municípios onde os senhores moram para tornar a discussão próxima da realidade. Atenciosamente*”). O tipo textual até aqui é claramente a injunção, pois busca uma atitude reflexiva do aluno.

Na primeira resposta ao questionamento proposto pela professora, a aluna age como se estivesse realmente em um ambiente de conversação face a face e faz uso de artifícios que tragam para uma realidade escrita, marcadores de oralidade como a questão da caixa alta para enfatizar sua opinião sobre a má distribuição de renda como observamos neste trecho:

“Com tudo isso, fazamos um paralelo com o salário de cada um, uns com muito, e outros com **MUITO** pouco”. (Verificar fig. 2).

110

Provavelmente se estivesse próxima dos colegas ou da professora, ao verbalizar a palavra “muito”, a interlocutora estaria realmente elevando sua voz para chamar a atenção para esta utilização pronominal neste tipo textual argumentativo. Percebemos também como o pronome muito ganha um posição de destaque em meio a toda a argumentação da aluna, demonstrando que há um ponto de destaque em sua fala que resume todo o seu sentimento de repúdio em relação à má distribuição de renda. O tipo textual evidente aqui é a dissertação argumentativa, pois desvela uma opinião da aluna sobre o assunto de acordo com sua formação histórico social.

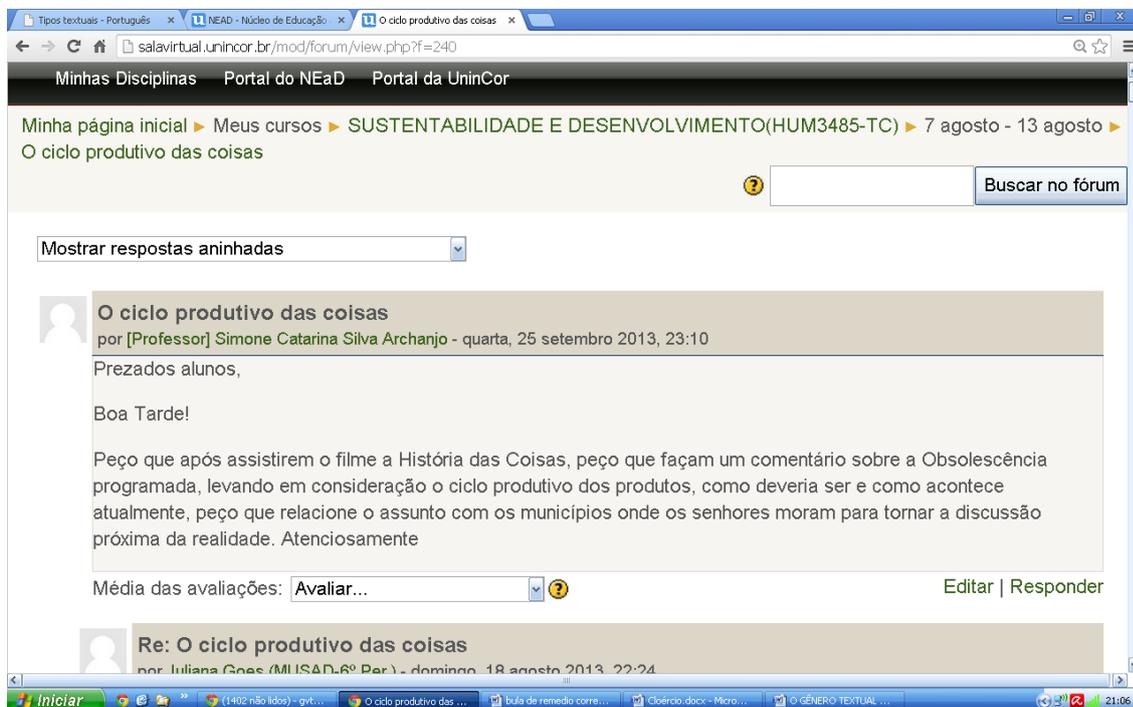


Fig. 1

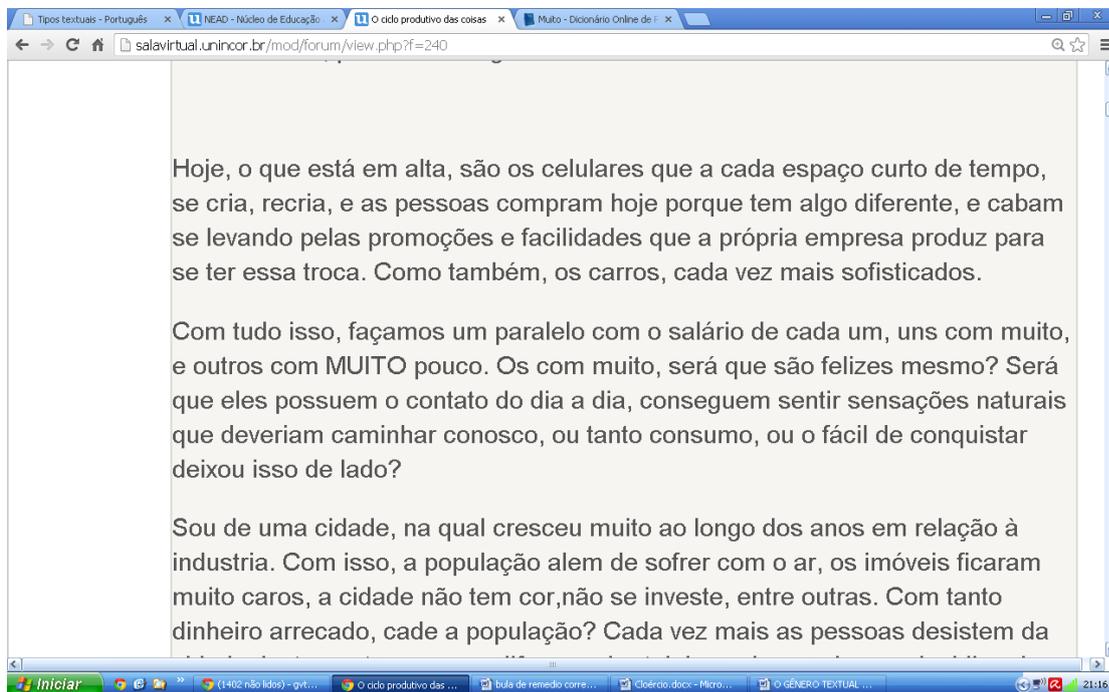


Fig. 2

Continuando a análise do mesmo trecho, a aluna faz uso do tipo textual descrição, pois expõe a situação de como se desenvolveu sua cidade de forma desordenada e como a população esta insatisfeita e ao mesmo tempo inerte frente a este crescimento:

“Sou de uma cidade, na qual cresceu muito ao longo dos anos em relação à indústria. Com isso, a população além de sofrer com o ar, os imóveis ficaram muito caros, a cidade não tem cor, não se investe, entre outras. Com tanto dinheiro arrecado, cade a população? Cada vez mais as pessoas desistem da cidade, justamente por essa diferença brutal, levando a cada um, decidir sair”. (Verificar fig. 3)

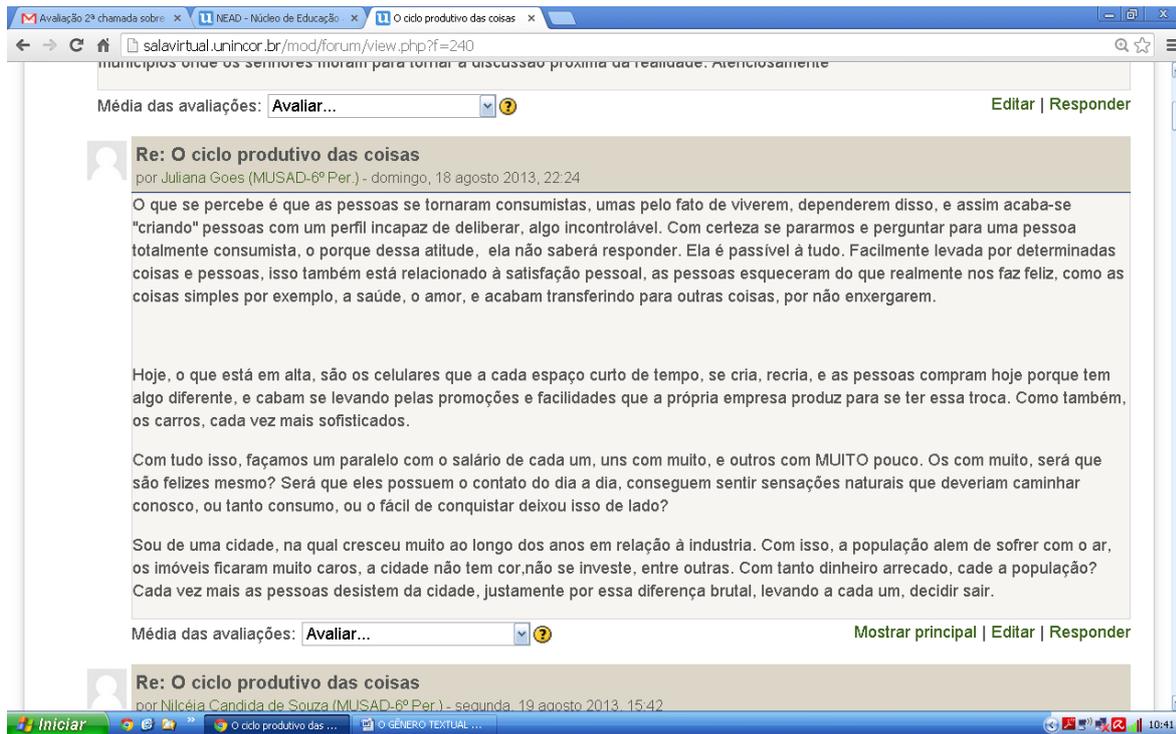


Fig. 3

## Conclusão

No presente texto buscou-se analisar um fórum de discussão virtual escolhido aleatoriamente entre as disciplinas presentes na grade curricular do curso de Música da UninCor – Universidade Vale do Rio Verde afim de analisarmos a sua posição possivelmente híbrida de categorização de gêneros textuais primários e secundários e também a variedade dos tipos textuais presentes que poderão caracterizá-lo como tal. Buscou-se demonstrar também como em um ambiente de ensino a distância, o fórum de discussões virtual pode ser entendido como uma nova forma de prática social. O fórum possui primordialmente características dos gêneros discursivos primários, pois percebemos que embora seja escrito e responsivo, e mais, dentro de um ambiente aonde se espera algum nível de elaboração do discurso, há também aspectos de oralidade e conversação com uma dinamicidade única. Mesmo estando alocado em um tipo de mural virtual pronto, público e com caráter relativamente formal e elaborado para ser (re)escrito pelos interlocutores participantes em um tempo mais ou menos cronológico, com possibilidades de embasamento e referencial científico (gênero

secundário) em suas colocações, observa-se que em muitos momentos as construções escritas neste tipo de ferramenta podem ou não serem elaboradas, pois muitas vezes remetem a conversações cotidianas e tem marcas de usos peculiares da fala (gênero primário) que remetem ao leitor características da língua oral em convenções já sacramentadas no ambiente virtual cibernético como a escrita em caixa alta para simbolizar ênfase ou a voz mais alta, gírias e expressões utilizadas normalmente em conversações face a face, construções frasais que remetem a uma continuidade do texto em forma de conversação.

Constatou-se também que há uma variada utilização dos tipos textuais existentes: narração, dissertação/argumentação, descrição e injunção. Esta utilização ocorre tanto pela professora quanto por parte dos alunos. A “modalização destas operações” como Silva (1999, p.100) nos mostra, faz com que haja uma constituição de texto eficaz e que atinja o objetivo de aprendizagem e mais do que isso, a exposição do ideológico de cada participante do fórum virtual, pois como Adam 1991, p. 11 apud Silva, 1999, 102, também nos mostra, o texto “é uma estrutura de sequências heterogêneas, complexas, na qual **podem figurar sequências de tipos diversos**, ou uma sequência de tipo dominante” [*grifo nosso*].

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de feita a partir do francês por Mariana Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2ª edição; São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Fórum para atividades de aprendizagem da sala virtual da Universidade Vale do Rio Verde – UninCor, disponível em: <http://salavirtual.unincor.br/mod/forum/view.php?f=240> acesso em 2 de outubro de 2013
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Paiva Ângela; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 1ª edição; Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.
- SILVA, Jane Quintiliano G. Gênero Discursivo e Tipo Textual. *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas. V.1, n. 1. 1999, p. 87-106.

## A PRESENÇA DO MAL-ESTAR PÓS-MODERNO EM CLARICE LISPECTOR

Kedyla Sintia Alves Queiroz (UNIMONTES)

**Resumo:** Neste texto analisaremos algumas características do chamado mal-estar “pós-moderno” na obra da escritora Clarice Lispector. Inicialmente apresentaremos o conceito de pós-modernidade, com ênfase nos temas de identidade e alteridade. Em seguida, relacionaremos esses temas com os textos de Lispector, mais especificamente na sua obra intitulada *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de 1969. Para tanto, utilizaremos textos de pensadores como Zigmunt Bauman, Stuart Hall, entre outros.

**Palavras-chaves:** Mal-Estar, Pós-Modernidade, Clarice Lispector.

O início do gesto “pós-moderno” não é de fácil determinação. O próprio conceito de pós-modernidade está imerso numa polêmica considerável quanto ao seu surgimento e efetividade, já que é marcado por uma grande diversidade. À parte isso, vislumbramos em Clarice Lispector alguns elementos que se relacionam com esse momento; entre eles o mal-estar, filho dessa época de extrema conturbação.

A ideia que surge de antemão, quando se propõe uma reflexão sobre a presença do mal-estar pós-moderno em Clarice é o fato de que a escritora, numa divisão temporal da literatura brasileira, enquadra-se na chamada 3ª fase do modernismo e podemos, pelas características de sua obra, “posicioná-la” no chamado período pós-moderno. Dois eventos importantes marcam a situação desse momento. Trata-se do final da segunda Guerra Mundial e da Guerra fria. Será então nesse contexto, que surgirá no Brasil, durante a década de 1940, a geração que inclui Clarice Lispector, bem como outros grandes escritores como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto.

Elegemos o mal-estar próprio desse período para ser discutido como elemento característico tanto do chamado momento pós-moderno como da obra de Lispector. Trata-se de um tema que se relaciona, paralelamente, aos problemas de identidade e alteridade, já que provoca fissuras no indivíduo e, conseqüentemente, na sua relação com o outro. Trata-se de

uma descentralização do sujeito já lembrada por Stuart Hall em *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2005, p. 9).

O problema de identidade gerado pelo estado “fragmentado” do indivíduo promove esse mal-estar, a angústia de existir, o niilismo e a problematização do contato com o outro. Sobre esse problema de identidade e sua fragmentação, Hall acrescenta:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2005, p. 09).

Dessa maneira, o consumismo que dita regras e posturas é o fator crucial na fragmentação e desestruturação desse indivíduo pós-moderno e o não ajustamento de alguns perante essas normas suscita o emblemático mal-estar. Nesse sentido é que Zigmunt Bauman diz que “o anseio de identidade vem do desejo de segurança” (2005). Trata-se segundo ele, de uma “interminável busca de si mesmo” (BAUMAN, 1998, p. 43). Essa segurança também pode ser relacionada com a liberdade do sujeito, já que para Bauman os mal-estares da pós-

modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que uma segurança individual pequena demais. (HALL, 1998, p. 10).

Em uma época marcada então pela instabilidade surge um ser também instável que é o homem. A busca por satisfação interior e segurança é motivada até mesmo por uma insatisfação com o lugar no qual ele se encontra, com a sua condição e com a tríplice relação entre ele e ele mesmo, entre ele e o outro, entre ele e o mundo. Nesse sentido, Cherpinski e Gonçalves (2013) afirmam no texto *A ausência de fronteiras na constituição de identidades na obra clariceana Água Viva*:

A sociedade constrói/dita normas e posturas e quem não se encaixa, não se identifica, não se filia a estas normas e posturas assume o posto de estranho, ou seja, é aquele que não se identifica nem com uma, nem com outra possibilidade, que transgride os limites estabelecidos, convertendo se no indivíduo que sente o mal-estar de se ver perdido, deslocado, inseguro... (CHERPINSKI; GONÇALVES, 2013, p. 34).

É perceptível nuances dessa crise do sujeito pós-moderno em algumas narrativas de Lispector. Nelas, o vazio e o tédio provocam nas personagens um mal-estar próprio desse momento. Segundo Adam (2005) não apenas os personagens de Clarice Lispector manifestavam um tédio, decorrente de uma situação de pobreza da vida, mas também ela própria se entediava com a rotina do cotidiano repetitivo e o vazio. Obras como *A paixão segundo GH* e *A Hora da Estrela* entre outras, denotam essa característica de desconforto e insatisfação das personagens de Clarice.

Um exemplo disso é a inquietação exposta em *A Paixão segundo G. H.*, romance de 1964 que retrata a história de G.H, uma escultora bem sucedida, que sente (intensamente) a dificuldade de conhecer sua própria identidade. No início da narrativa o leitor depara-se com a extrema desordem interna da protagonista: (...) Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

Um outro exemplo é Macabéia, de *A Hora da Estrela* (1977). Trata-se de uma moça pobre, também vazia de si, que não consegue alcançar uma plenitude: (...) era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (LISPECTOR, 1998c, p. 24).

Também é possível observar algumas características do chamado estado pós-moderno na obra de 1969, intitulada *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Considerado um “hino ao amor”, o livro retrata uma história amorosa inusitada que se passa entre Loreley, professora primária que deixa a casa dos pais em Campos e vai para o Rio de Janeiro em busca de uma maior liberdade, e Ulisses, um professor de filosofia que é ponto crucial na busca de Loreley.

Essa relação entre Lóri e Ulisses se realiza através de um processo de aprendizagem e autodescoberta da personagem; assim, ao conhecer Ulisses, Lóri vai experimentar o sentido de encontrar o amor em sua totalidade; na mesma medida que descobre as coisas, o outro e ela mesma.

Em vários momentos, Lóri sente uma dor, um desencantamento, um mal-estar que é próprio de quem se esforça para habituar-se com a vida: “[...] mas a idéia de que a paciência de Ulisses se esgotaria, a mão subiu-lhe a garganta tentando estancar uma angústia parecida com a que sentia quando se perguntava quem sou eu? quem é Ulisses? quem são as pessoas?” (LISPECTOR, 1991, p. 26). Essas interpelações indicam o quanto a personagem encontra-se perdida, rodeada de incertezas, o que demonstra um desajuste e uma desordem da protagonista em relação ao que lhe é exterior:

E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento \_ a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixava fazer uso da liberdade. Enquanto a condição do Universo era grande que nao se chamava de condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela que, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seus descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor. Já

tentara se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas sempre curta demais (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte da sua condição) (LISPECTOR, 1991, p. 27).

Nesse contexto, Lóri pode representar esse sujeito pós-moderno desencontrado até de si mesmo, movida pela angústia extrema de não poder ser. Aqui o mal estar pós-moderno pode ser analisado através dessa busca angustiante da identidade da personagem. Trata-se de um processo que acontece a partir do sofrimento e da alegria de ser ela mesma, a cada dia. Lóri sentia intensamente a dor de ser que o estar viva lhe proporcionava: “Vai recomeçar meu Deus? Perguntava-se então. E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido?”.(LISPECTOR, 1991, p. 59).

O fato é que mesmo antes de ser uma história de amor, *Uma Aprendizagem...* é uma reflexão sobre o mistério que a Lóri é para si mesma. Trata-se de um processo que se dá a partir do sofrimento e contentamento de existir, uma experiência de vida que acontece numa oscilação de estados: “E em Lóri o prazer, por falta de prática, estava no limiar da angústia. Seu peito se contraiu, a força desmoronou: era a angústia sim. E se ela não ficasse nada contra, sentia que seria a pior de suas angústias. Teve medo então”. (LISPECTOR, 1991, p. 142).

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano (LISPECTOR, 1991, p. 39). Essa frase de *Uma Aprendizagem...* diz muito sobre o tema central dessa obra de Clarice. A busca de Lóri consiste basicamente nisso: tornar-se humana era conectar-se com o desconhecido, com aquilo que a fazia estar perdida, com o mundo, com o outro, com o sentido de viver.

Logo na introdução de *O mal-estar da pós-modernidade*, Zigmunt Bauman afirma: “a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos”, (BAUMAN, 1998, p. 8). Em *Uma Aprendizagem...* Lóri passa por um estado parecido:

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam \_ ela havia por medo cortado

a dor. Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor\_ senão se sofreria o tempo todo. E ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes. Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato. (LISPECTOR, 1991, p. 48).

A busca por uma identidade causa o mal-estar. A defesa contra tudo que lhe é imposto causa-lhe o estranhamento, a dor de ser e de não saber viver. O fato de não haver uma identidade e sim várias identidades pode, de algum modo, explicar isso, pois segundo Hall (2005) a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, em cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Esse mal-estar gera uma angústia nauseante, lembrada por Benedito Nunes em seu artigo intitulado *A Náusea*:

o mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é como possibilidade originária, puro estar-aí (...). Abandonado, entregue a si mesmo, livre o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio (NUNES, 1976, p.95).

A angústia, que nasce segundo Nunes, do “fascínio pelas coisas” promove a “náusea”, a certeza desconfortável da contingência humana e a relação problemática com o real. Nesse aspecto, o pensador afirma em *O Drama da Linguagem*:

(...) Iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, sua contingência, a sua superfluidade

e o caráter irreduzível e injustificável do fato de existir. Sinal do fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto, as reações nauseantes aparecem repetidamente nos romances e contos de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p. 118).

Assim, entre a consciência e as coisas, a náusea provocaria uma ruptura com a praticidade do cotidiano. Ocorre com ela, ao mesmo tempo, um deslocamento entre o eu e a linguagem. Por isso, a náusea é “o modo extremo do descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nas personagens” (NUNES, 1995, p. 113).

Um processo que afeta a questão da identidade afeta também o fator alteridade. A relação com o outro se compromete e “com isso, a experiência de intimidade na contemporaneidade demanda certo “apagamento” da alteridade” (MONTEIRO, 2011, p. 62). Sobre essa relação difícil entre o sujeito e o seu próximo, Monteiro infere no seu texto *O outro artificial e alteridade na cultura pós-moderna*:

O indivíduo, por si só, é um emaranhado de necessidade e desejo almejando satisfação. E a sociedade é a arena onde a luta se dará, de modo mais ou menos selvagem. Tem-se, portanto, dois processos elementares: lidar consigo mesmo a partir de um autoinvestimento que podemos chamar de processos narcísicos e lidar com o outro, onde o reconhecimento da alteridade impõe um alvo diferente do eu como foco de atenção. Deste modo, ser humano presume estes dois processos simultaneamente, pois indissociáveis e imprescindíveis. Entretanto, há como privilegiar um ou outro. Não se trata simplesmente de uma opção pelo egocentrismo ou pelo altruísmo, trata-se de uma complexa síntese de tudo que faz o homem ser o que é e não outra coisa (MONTEIRO, 2011, p. 82).

As personagens de Clarice carregam em si qualidades que as transformam em anunciadoras do mal-estar pós-moderno, caracterizado principalmente pelo encontro não realizado entre os sujeitos e a aceitação do que lhe é imposto: a vida e suas relações. Nesse

sentido é que David Harvey afirma em seu texto *A Passagem da Modernidade à Pós-Modernidade*:

(...) as personagens pós-modernas com frequência aparecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir em relação a ele. A própria redução do problema da perspectiva à autobiografia, segundo uma personagem de Borges, é entrar no labirinto: “Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem esquecido, o de amanhã, imprevisível” os pontos de interrogação dizem tudo (HARVEY, 2013, p. 2).

Mais adiante, Harvey analisa caracteres constitutivos desse momento. Sobre isso, ele diz:

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular, ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos “eternos e imutáveis” que poderiam estar contidas nele. O Pós-modernismo nada, e até hoje se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes de mudança, como se isto fosse tudo o que existisse. (HARVEY, 2013, p. 5)

Se os principais elementos dessa época são a fragmentação e o caos, afirmados por Harvey, isso só corrobora com o fato de relacionarmos a obra de Clarice à esse período chamado por Harvey de um momento de “profunda mudança na estrutura do sentimento” que marcaria a passagem da modernidade para a pós-modernidade.

Um outro autor que se dedica a tratar desse assunto é o pensador brasileiro Paulo Sérgio Rouanet. Sobre a especulação do que seria a pós-modernidade, Rouanet afirma em *As razões do Iluminismo*:

(...) depois da experiência de duas guerras mundiais, depois de Aushwitz, depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma. O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer (...). O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À *consciência* pós-moderna não corresponde uma *realidade* pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho da modernidade. É literalmente, falsa consciência, porque consciência de uma ruptura que não houve, ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade. (ROUANET, 1987, p. 268).

Dessa maneira, para Rouanet a ruptura entre modernidade e pós-modernidade ainda não aconteceu. Trata-se, portanto, não de um uma pós-modernidade e sim de uma neomodernidade que segundo Marília Andrés Ribeiro (1990), é a “consciência crítica da Modernidade que está emergindo neste momento de crise na cultura ocidental”. Nessa perspectiva, Rouanet dedica-se a pensar esse período de maneira peculiar:

(...) na minha incapacidade de ver qualquer fronteira, de direito ou de fato, entre a modernidade e algo tão radicalmente novo que precisássemos, para descrevê-lo, criar um termo que sugere uma cesura epocal, qualitativa, entre o mundo moderno e nossa própria atualidade. Todas as tendências “pós-modernas” podem ser

encontradas de modo pleno ou embrionário na própria modernidade.  
(ROUANET, 1987, p. 13).

A partir dessas posições sobre a pós-modernidade comprova-se que a polêmica no em torno desse tema é, sem dúvidas, considerável. Mas, com ruptura ou sem ruptura radical é notório uma mudança que nos incita na reflexão desse novo tempo. Clarice Lispector, através das suas personagens envoltas pelo mal-estar pós-moderno nos apresenta um panorama desse momento tão problemático.

Dessa maneira, pode-se concluir que algumas características próprias do momento pós-moderno podem ser pensadas a partir de uma reflexão mais atenta da obra de 1969 e de outras obras de Clarice Lispector. Essa aproximação pode realizar-se sutilmente ou então de maneira mais intensa quando se verifica o incomodo do sujeito na dura busca de uma aprendizagem da vida, a busca da Lóri, a busca de Clarice. Uma busca que também é nossa.

## REFERÊNCIAS

- ADAM, M.R.C.O. (2005) *Clarice Lispector e Franz Kafka: trilhas e vislumbres*. Dissertação de Mestrado não publicada, Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- CHERPINSKI, A.; GONÇALVES, R. *A ausência de fronteiras na constituição de identidades na obra clariceana Água Viva*. Guarapuava, Vol. 4 n. 1 (jul. 2013).
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*. 8. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *A Passagem da Modernidade à Pós-Modernidade*. In: *Condição Pós-Moderna*. Disponível em <http://www.slideshare.net/brunoagustini/harvey-david-passagem-da-modernidade-ps-modernidadecaptulo-de-condio-psmoderna>. Acesso em: 25/10/2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- MONTEIRO, Henrique Moura. *O outro artificial e alteridade na cultura pós-moderna*. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Pará, Belém/PA.
- NUNES, Benedito. *O dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Modernidade e Pós-Modernidade*. Anál. a Coroj., Belo Horizonte., v. 5, nº 3, set./dez. 1990.

ROUANET, S.P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: C. Letras, 1987, pp. 229-77.

**AS MULHERES QUE FAZEM O SAMBA: UM ESTUDO DA PERSONAGEM  
FEMININA NOS SAMBAS DE ATAULFO ALVES E HERIVELTO MARTINS  
(DÉCADAS DE 1940 E 50)**

Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR)<sup>31</sup>

125

**Resumo:** Quando se trata do exame das letras de sambas das décadas de 1940-50, além da figura do malandro, recorrente desde 1920 como parte de um ideário de negação moral da conduta exemplar, sobretudo do mundo do trabalho alienante, outra personagem que se destaca é a feminina que ganha espaço no samba lírico-amoroso, um dos veios composicionais identificados por Claudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). Em todas as suas vertentes rítmicas e décadas, o samba cantou a mulher, normalmente apresentada como elemento de construção/desconstrução amorosa. É objetivo desse texto apresentar o projeto de pesquisa que propõe discutir a imagem feminina projetada nas letras de dois grandes representantes do samba das décadas de 1940 e 50, Ataulfo Alves e Herivelto Martins. Ataulfo nasceu em Miraí, Zona da Mata Mineira, no ano de 1909, chegando ao Rio de Janeiro em 1927, aos dezoito anos de idade. Herivelto nasceu três anos depois, no Distrito de Rodeio, atual Cidade de Engenheiro Paulo de Frontin, no Rio de Janeiro. Na cidade carioca chegou em 1930, também aos dezoito anos. Os dois sambistas, por caminhos diversos, se tornaram importantes nomes da Música Popular Brasileira, tendo sido autores de composições que evidenciam os encontros e desencontros amorosos nos quais a figura feminina complexa e ambígua é o ponto de partida, muitas vezes responsável pela derrocada moral do homem, segundo as vozes masculinas que a constroem.

**Palavras-chaves:** Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Personagem feminina, Voz masculina.

As influências rítmicas do samba, hoje um gênero musical (assim considerado desde 1917, ano de gravação do primeiro samba com letra e melodia – “Pelo Telefone”), chegaram

---

<sup>31</sup> Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde. Este texto é apresentação da pesquisa de Mestrado de mesmo nome, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira.

ao Brasil, mais precisamente à Bahia, por meio dos negros escravos que as levaram para o Rio de Janeiro. A cidade carioca foi palco de grandes compositores que, situados na região portuária e central do Rio de Janeiro, abrigavam-se nos morros, já que eram expulsos da cidade pelos policiais que os tinham com marginais. Em depoimento, Donga lembra que o samba praticado no Rio “já existia na Bahia muito tempo (...), mas foi aqui no Rio que se estilizou” (DONGA *apud* SODRÉ, 1998, p. 70).

Apesar de baiano e de raízes africanas, foi no Rio que o samba se consagrou e se afirmou como expressão de uma comunidade e nação, e o morro, escolhido como cenário principal desse acontecimento protagonizado por gente simples, de classes menos favorecidas, já que descendiam, em sua maioria, de escravos, conforme observa Sodré:

Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca. (SODRÉ, 1998, p. 59).

Os sambistas do início do século passado não se dedicavam totalmente (e apenas) às composições, pois muitos tinham de se entregar a outros ofícios (muitos eram subempregados) como forma de subsistência mínima. Como diz Cláudia Matos:

[...] o dinheiro é parco, o trabalho é um imperativo de sobrevivência que não oferece compensação suficiente, a autoridade está sempre às mãos do outro. Assim, esses valores que sustentam o desprazer, devem ser excluídos do espaço do samba, substituídos por outros, dos quais o maior é o próprio samba – o próprio prazer lúdico. (MATOS, 1982, p. 31).

O samba era, nesse momento, elemento continuador das origens (as raízes africanas) e promotor de uma expressão identitária, além de funcionar como compensação provisória a dura rotina diária. Em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Cláudia

Matos observa que “tanto o samba quanto o choro eram cultivados principalmente por músicos negros e mestiços...” (1982, p. 26) que mantinham, por meio da música, sua identidade. Para ela,

... o que importa é destacar que, não somente pelo divertimento que proporciona, mas sobretudo pelo seu papel de agente unificador e mantedor da identidade sociocultural do grupo que o pratica, o samba ganha um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultuado e preservado. (MATOS, 1982, p. 30).

Matos aponta a existência de três gerações do samba carioca: a primeira, do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”; realizada nos morros cariocas com a participação de diversos compositores, dos quais se ressaltam Donga, João da Baiana e Sinhô. Como característica melódica temos um samba menos sincopado, que lembrava muito o maxixe.

A segunda geração de sambistas, centrada na década de 1920, ficou conhecida como “samba do Estácio”, geração esta bem distinta da primeira. O samba, aqui, tem nítida intenção carnavalesca; mais livre e movimentado, o samba do Estácio é marcado pelo ritmo da percussão de tamborins, tantans, tambores, surdos, etc. Seus principais compositores são Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco e Brancura.

A partir da década de 1930, Matos observa a existência da “terceira geração do samba”, aquela já inserida na comercialização do gênero, entendido como produto da indústria cultural. É nesse momento que o samba se difunde como veículo de expressão nacional. Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, aquele feito na roda de samba a partir das improvisações sobre uma primeira parte, e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58).<sup>32</sup> Nessa geração, dada sobretudo a importância do Rádio como veículo de difusão cultural, grandes compositores se afirmavam, dentre os quais se

---

<sup>32</sup> Muniz Sodré já identifica um processo inicial de industrialização do samba na gravação de “Pelo telefone”, considerando que “da canção folclórica (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40).

destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves e Ari Barroso, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

Considerando essa divisão entre gerações, Cláudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, pode-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso, tendo a figura feminina como impulsionador das canções; o apologético-nacionalista e o que ela identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). A figura do malandro, no entanto, já aparece no início da década de 1920, visto que “a malandragem carregaria consigo a ideologia da negação moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26).

Tal personagem liga-se ao samba, sobretudo devido à turma do Estácio, pois a palavra “orgia”, bastante popular no samba desta geração, assume “um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida malandro”, conforme observa Sandroni (2012, p. 163). A respeito da malandragem, Cláudia Matos esclarece que esta não é exclusividade das décadas de 1930 e 40 do Rio de Janeiro, visto que sempre houve grupos

de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver às custas dos outros (dos ‘otários’), usando de expedientes mais ou menos ilícitos [...]. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca daqueles anos cantou de tantas outras malandragens que sempre existiram e anda por aí, é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela encontrou sua forma de expressão: o personagem do malandro, o discurso do malandro (MATOS, 1982, p. 77-78).

Considerando essa divisão temática e estilística proposta por Matos, é possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso e ambíguo relativo à figura do malandro, um espaço bastante amplo é reportado à mulher, que encena, nas composições de sambas, um repertório variado. Em busca da identificação e análise dessas figuras femininas do samba, essa pesquisa se deterá no estudo da produção de dois compositores, o mineiro Ataulfo Alves

e o fluminense Herivelto Martins. Como ambos são responsáveis por um dos mais completos e variados repertórios do samba carioca, faremos um recorte, nos limitando aos sambas das décadas de 1940-50, justamente por ser um período bastante produtivo e importante dos dois.

Parte importante do repertório musical de Herivelto Martins está associado à sua conturbada vida amorosa, especialmente a seu casamento com a cantora Dalva de Oliveira, casamento este marcado por conflitos e traições. Foi a partir de um fato real que Herivelto compôs, por exemplo, uma de suas canções mais famosa, “Cabelos Brancos” (1949), a qual nasceu depois de um desentendimento com a “patroa”.<sup>33</sup> Tendo saído de casa, Herivelto ouviu algumas senhoras falando mal de Dalva. Não gostando de ser tema de fofoqueiras e acreditando estar sendo insultado, ele pensou: “respeite ao menos meus cabelos brancos, não fale dessa mulher perto de mim”, mesmo que em tal época não possuísse nenhum fio de cabelo branco. Teria surgido, assim, a primeira parte da canção. Sem conseguir finalizar a letra, o compositor, embriagado na mesa de um bar, em parceria com Marino Pinto, chega à feliz conclusão da segunda parte do samba. O samba teve como intérprete o grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, e fora gravado pela Odeon.

Ruben Oliven, no artigo “A Mulher faz e desfaz o homem”, analisa algumas letras de sambas das décadas de 1930 a 1950, observando o poder feminino sobre o homem. O poder, nesse caso, refere-se ao domínio e fascínio exercido sobre alguns homens, dando-lhe alicerce emocional ou seu contrário, servindo para derrubá-los. Assim, os sambistas, através das personagens de suas canções, revelam paixão, diferença e insatisfação em relação a essas mulheres que inúmeras vezes promovem insegurança e indecisão; o fato é que “as acusações e queixas em relação à mulher são recorrentes nas letras da época” (OLIVEN, 1987, p.58).

Vejamos o samba de Herivelto Martins, “Cabelos brancos”:

Não falem desta mulher perto de mim  
Não falem pra não lembrar minha dor  
Já fui moço, já gozei a mocidade  
Se me lembro dela me dá saudade  
Por ela vivo aos trancos e barrancos

<sup>33</sup> Entrevista de Herivelto Martins ao programa *Ensaio* da TV Cultura (1976).

Respeitem ao menos os meus cabelos

Branços

Ninguém viveu a vida que eu vivi

Ninguém sofreu na vida o que eu sofri

As lágrimas sentidas

Os meus sorrisos francos

Refletem-se hoje em dia

Nos meus cabelos brancos

E agora em homenagem ao meu fim

Não falem desta mulher perto de mim

No primeiro verso o eu lírico já expõe um sentimento de repudia à mulher: “Não falem dessa mulher perto de mim”. É importante notar o uso do pronome demonstrativo “desta” reforçando, por um lado, a proximidade da mulher, isto é, que ela ainda permanece próxima de seus sentimentos; por outro, o modo como isso ajuda a descaracterizá-la, sobretudo porque acompanhado do substantivo mulher. A ex-mulher amada adquire, assim, um sentido paradoxal, afirmando sua permanência e ausência ao mesmo tempo. Nos versos seguintes, o eu lírico explica o paradoxo na construção da imagem feminina, pois “esta mulher” o lembra da dor e do amor: “já fui moço já gozei a mocidade/se me lembro dela me dá saudade/por ela vivo aos trancos e barrancos/respeitem ao menos meus cabelos brancos”. Num tom saudosista, reforça que já fora feliz com “esta mulher” que, hoje, já não existe mais; o sofrimento do eu lírico decorre da ausência da amada que se prolonga, na canção, pela expressão “respeite os meus cabelos brancos”.

Outro aspecto importante nos dois primeiros versos diz respeito à negativa dupla (“Não falem”) que acaba por reforçar a necessidade do eu lírico de falar sobre “esta mulher”, já que na sequência dos versos há uma exposição dos efeitos femininos no homem, a ponto de fazê-lo viver “aos trancos e barrancos”.

A segunda parte da canção ressalta, de maneira bastante lacunar, a trajetória do casal, sempre a partir da experiência de encontro/desencontro do eu lírico: “Ninguém viveu a vida que eu vivi/ninguém sofreu na vida o que eu sofri /As lágrimas sentidas/os meus sorrisos

francos/refletem-se hoje em dia/nos meus cabelos brancos”. Em outras palavras, a imagem do eu lírico, de “sorrisos francos” e “cabelos brancos”, é resultado final da desilusão amorosa promovida por “esta mulher”. De algum modo, é ela quem ajuda a construir a imagem masculina, sendo responsável, segundo as acusações do eu lírico, pelo seu sofrimento e envelhecimento (precoce) – transformação moral e física do homem. Não é difícil perceber que, mesmo diante de uma desconstrução masculina dupla (o homem se descompõe assumindo suas fragilidades emocionais, e a mulher tem relação direta com essa imagem de agora), “esta mulher” é elemento de organização da vida masculina, visto que sem ela o que resta é a tentativa (o pedido) de silêncio (“Não falem”), encarada, no final da canção, como uma espécie de homenagem póstuma a esse homem que “morre”: “E agora em homenagem ao meu fim/não falem dessa mulher perto de mim”.

Quando se trata do exame das letras dos sambas, além da figura do malandro (destacada em vários estudos, dos quais o de Claudia Matos já citado é uma ótima referência), outra que se destaca, como se vê, é a feminina, que tem o papel impulsionador ou inspirador mesmo que esses atributos sejam realizados após algumas decepções no âmbito na vida amorosa.

Outras letras de samba a serem analisadas pertencem ao compositor mineiro Ataulfo Alves, que, em muitas de suas canções, deixa de lado princípios morais e convenções da época para expor as inseguranças e fragilidades de suas personagens masculinas. No samba “Oh! Seu Oscar” de Ataulfo Alves e Wilson Batista, com gravação realizada em 1939, percebemos a angústia e a surpresa do homem ao receber o recado de uma vizinha.

Cheguei cansado em casa do trabalho  
Logo a vizinha me chamou:  
Oh! seu Oscar  
Tá fazendo meia hora  
Que a sua mulher foi embora  
E um bilhete deixou  
Meu Deus, que horror  
O bilhete dizia:  
Não posso mais, eu quero é viver na orgia!

Fiz tudo para ver seu bem-estar  
Até no cais do porto eu fui parar  
Martirizando o meu corpo noite e dia  
Mas tudo em vão: ela é da orgia  
É, parei!

A canção relata a história de um homem que se doa integralmente à mulher, submetendo-se ao trabalho pesado a fim de proporcionar-lhe uma vida de conforto: “Fiz tudo para o seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”. Entretanto, tal empenho não resulta na adequação feminina ao mundo da casa. A mulher de Seu Oscar prefere ceder à vida mundana, voltando-se para a rua como espaço de libertação, sobretudo sexual: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”. É assegurado, assim, na canção, dois espaços: o da casa (espaço feminino por excelência); e o da rua (o público), território masculino.

É interessante pontuar que, ao contrário da canção anterior, de Herivelto Martins, aqui, temos a expressão feminina, presente por meio a explicitação da voz da esposa de Seu Oscar que, mediante todo o esforço do marido de mantê-la aprisionada nos limites da casa (sendo sustentada por um homem provedor), decide fazer seu próprio destino: sair de casa e viver de prazer. A voz masculina, que reforça a decisão da mulher no último verso da canção, é apenas a repetição (ainda que desolada e dotada de uma moral acusadora) da vontade feminina: “Mas tudo em vão: ela é da orgia” (grifos nosso).

Podemos, ainda, especular, dada a expressão lacunar da canção narrativa, as causas que levaram a mulher à tomada de decisão, visto que ela assume “não posso mais”. A orgia se configura, assim, como um lugar oposto ao lar, que não pode ser mais suportado pela mulher, mesmo se considerarmos o conforto físico (“bem-estar”) dado pelo homem. Dentro da ótica feminina da canção, podemos concluir que: 1. a satisfação feminina não está apenas encerrada na composição social do lar, organizado pelo homem para dar conforto físico à mulher; 2. a queixa feminina pode ser reportar, assim, a outro tipo de ausência, que pode estar associada ao desgaste físico e à própria ausência do marido; nesse caso, “não posso mais, eu quero é viver na orgia” parece encenar uma queixa quanto ao descaso emocional e sexual da mulher em relação à mulher. Preocupado com tantas obrigações materiais, Seu Oscar esquece-se das

“obrigações conjugais”, fazendo com que sua mulher estenda suas necessidades emocionais e, sobretudo, sexuais, a outras bandas. Tal hipótese associaria o mundo da casa (e da família) a obrigações contratuais, nas quais o sexo compareceria regido pela figura masculina (conforme alicerçado pela moral cristã a partir do débito conjugal).

Se o homem está sempre ausente, “martirizando seu corpo noite e dia”, quais são os momentos reservados aos prazeres da mulher? Trata-se, nesse caso (não há dúvida), de uma mulher sexualizada, dotada de desejos e em busca de satisfazê-los, mesmo que isso signifique emergir contra a moral (masculina) e punitiva da sociedade. Tal configuração não escapa ao compositor que reforça o grão de vigilância social punitiva na figura da vizinha que, já na chegada de Seu Oscar, o avisa do abandono da mulher: “Meu Deus, que horror”. Essa voz narrativa pode ser associada a Seu Oscar bem como à vizinha, que se solidarizam presos a uma mesma ótica moral que vê como “horror” a emergência do desejo feminino.

Em “A mulher faz e desfaz o homem”,<sup>34</sup> o sociólogo Ruben Oliven analisa algumas canções representativas do samba, observando os tipos femininos aí descritos e ressaltando o “poder” da mulher na organização da vida masculina. Suas análises partem das considerações do também sociólogo Manoel Berlinck (1976) – já citado – que aponta a “predominância de três imagens femininas” nas letras dos sambas estudados: a doméstica, a piranha e a onírica.

A primeira seria a mulher submissa e passiva, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõem o cotidiano. A segunda é uma mulher de vida fácil, que satisfaz o homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas (OLIVEN, 1987, p. 57).

Considerando a tipologia acima, é interessante destacar, no samba “Oh, Seu Oscar!”, que em todas as suas gravações (as de Ataulfo e suas pastoras<sup>35</sup>, Ciro Monteiro, Roberto da

---

<sup>34</sup> Vale lembrar que o título do artigo de Oliven faz menção explícita a uma canção de Ataulfo, “A mulher faz o homem”. Em outro texto, o sociólogo afirma: “A composição e o seu título [ele se refere à canção citada] atribuem claramente à mulher a faculdade de fazer o homem: ela é vista como o motor do movimento masculino. Mas, se é ela quem faz o homem, a mulher detém também o poder de desfazê-lo, e é aí que reside o perigo. Assim, ela é, de fato, percebida como muito poderosa, capaz tanto de ser a substância vital que anima o homem a realizar coisas, a ser corajoso na rua porque é amado em casa, quanto de, por sua ausência, significar a interrupção da energia de que o homem necessita para se envolver em suas lutas.” (OLIVEN, 2001, p. 6).

<sup>35</sup> Por sugestão do amigo e compositor Pedro Caetano, Ataulfo nomeou o conjunto vocal de *Ataulfo Alves e Suas Pastorais*, acompanhado das cantoras Olguinha, Marilu e Alda. (Cf. CABRAL, 2009, p. 68)

Silva e Elizeth Cardoso, acompanhada pelo filho de Ataulfo), o último verso (“É, parei”) é bastante enfatizado, mostrando que a atitude feminina imobiliza, de maneira quase definitiva, o homem que não é mais capaz de agir, de andar, de viver. Desse modo, a mulher descrita na canção de Ataulfo e Wilson pode ser associada àquela que “desfaz o homem”, visto a desorganização social e moral deste. No entanto, não se pode deixar de observar que parte dessa desestruturação masculina é fruto de sua não correspondência aos desejos femininos, conforme sugerimos. Assim, se por um lado a canção mostra a ótica conservadora que alicerça uma espécie de trajetória inequívoca da figura feminina, que deve estar aprisionada ao lar e às tarefas domésticas e entendida como extensão das vontades masculinas; por outro, potencializa o desejo da mulher, tornando-o tema (real) do samba. Afinal, a canção fala sobre uma mulher que rompe com padrões morais.

## REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e música em Chico Buarque. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- OLIVEN, Rubem George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v.7, nº37, 1987.
- Programa Ensaio* – Herivelto Martins. Programa da TV Cultura, 1976 (DVD).
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

## ANUNCIÇÃO E ENCONTRO DE MIRA-CELI: PRENÚNCIOS DO ORFISMO NA LÍRICA FINAL DE JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

**Resumo:** Após sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e de cunho regional, representada pelos livros *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1933) e *Poemas Negros* (1947), Jorge de Lima passa a construir seus versos de forma penetrante, valorizando o “por dentro” do poema ao opor-se à descrição da coisa observada, dos acontecimentos ou cenas retidas pela memória. Um dos mecanismos utilizados por Jorge de Lima para sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *Tempo e Eternidade* (1935) e em *A Túnica Inconsútil* (1938) e mais bem caracterizado em *Anunção e Encontro de Mira-Celi* (1943), aspecto que o leva a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico do *Livro de Sonetos* (1949) e de sua criação máxima, *Invenção de Orfeu* (1952). Pretendemos, neste texto, apontar a importância de *Anunção e encontro de Mira-Celi*, livro singular da literatura brasileira, para a futura concepção órfica da lírica final de Jorge de Lima, marcada pela intensa presença do mito por meio do comparecimento constante da memória, do misticismo cristão e do onírico.

**Palavras-chaves:** Mito, Mira-Celi, Poesia, Jorge de Lima.

Após a sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e simples de cunho regional, representada pelos livros: *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1932) e *Poemas Negros* (1947), Jorge de Lima passa a construir seus versos de forma penetrante, ou seja, o autor valoriza o “por dentro” do poema, opondo-se à descrição da coisa observada, dos acontecimentos ou cenas que a memória reteve. A palavra passa a ser o elemento privilegiado do poema. Esse tipo de perspectiva para a construção do poema insinua-se em *Tempo e Eternidade* (1935) e se aprofunda em *A Túnica Inconsútil* (1938) e em *Anunção e Encontro de Mira-Celi* (1943).

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem. Este recurso provém da

experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos opostos ou contraditórios era usada para criar uma imagem nova, muitas vezes insólita, conforme atesta a poesia de Jorge de Lima e suas famosas colagens denominadas *A pintura em pânico* (1943). Neste momento, o poeta é anunciado por Murilo Mendes como um artista em dia com os movimentos internacionais, remetendo os leitores a Rimbaud, a Max Ernest e a Salvador Dalí. As leituras de Freud e Jung, feitas entre os anos de 1920 e 1927 pelo então médico, podem também ser apontadas como responsáveis por esse mundo caracteristicamente onírico. A esse universo, Jorge de Lima transfere toda a bagagem visual dos sonhos, das visões e das fantasias acumuladas desde a infância.

*Anunciação e Encontro de Mira-Celi* é considerado um livro singular em toda a literatura brasileira, isto se dá, muito provavelmente, pela mistura da poesia com a prosa poética constante no livro, por conter uma gama enorme de imagens complexas, por se relacionar com o misticismo religioso e com a visão mítica do mundo. Mistura que torna o poema um mistério. Hermético até mesmo para seu criador que, perguntado por uma professora americana sobre o sentido de Mira-Celi, prefere dizer:

Não procuremos exegeses a muitas respostas de Mira-Celi, pois é tida como sonâmbula, e pode, devido a qualquer impertinência, perder-se de todo, embora, reapareça inexplicavelmente em toadas as solidões ou em quase todos os delírios da febre. (LIMA, 1958, p.502).

Evidenciado o caráter hermético do poema pelo próprio autor, por meio de seu depoimento, também é assim que se pode observar metalinguisticamente nos seus versos do poema número “2”:

Algun sacerdote antigo já nos tinha visto, por acaso uma noite,  
e morreu sem nos decifrar, pois não voltamos ainda  
nem à primeira página, nem à primeira estrofe  
do imenso e misterioso poema sempre por terminar.

Alguns esclarecimentos sobre um possível significado da musa Mira-Celi é dado pelo próprio poeta em uma “Nota Preliminar” ao livro:

Ainda menino, encontramos-nos durante uma convalescença, depois em outras, em outros depois, em momentos que não posso precisar. Em aulas de leitura virando páginas de Felisberto de Carvalho, ao pedir-me explicações de perguntas finais, vi-a debruçada sobre mim com seus olhos tão longínquos que parecia vir da eternidade (...) Por vezes, havendo constelações, ela aparece desgarrada, ainda úmida das marés noturnas; e São os seus cabelos longos e molhados de algas que eu conservo entre as mãos, mesmo quando escrevo; é necessários longos fios espalhados no papel, arrastados no bico da pena, cobrindo a tinta mortal. (...) contra a proibição do meu horóscopo, que assegura: “hás de encontrá-la sempre na vida, mas sem saberes quando ela chega ou se vai” (LIMA, 1958, p.501).

É pelo próprio poema número “2” que sabemos que Mira-Celi é o motivo de sua poesia: “Tu És, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo/ que aparece ao longo de meu poema.” Ela é a musa que o inspira o poeta a escrever seus versos, representa o movimento perpétuo da vida e que também se transfigura em outras musas de sua poética.

Pouca gente encontrará a chave desse mistério.  
E os olhos que perpassam através de tantos poemas que não  
findam e que se transformam de momento a momento,  
não compreenderão o movimento perpétuo  
em que nos perseguimos e nos superpomos.  
Outras vezes ainda, as minhas mãos são um disfarce de ti,  
escrevendo tua história ou me sustentando a face.  
Ora pareces marcha nupcial; és, no entanto, elegia.  
Ora és sacerdotisa, musa, louca, pastora ou apenas ave.  
Dei-te diversos nomes, para que ninguém te acompanhe.

Anuncio que morreste, para ninguém te acompanhe.  
Quase sempre te transformo, para te distribuir.  
E, quando me resta uma única migalha, reconstituo-te como uma  
[catedral  
e alimento-te como uma criancinha.

Mira-Celi também é ubíqua, disposição que mostra o rompimento com o tempo cronológico e com o espaço objetivo no poema, expressão do desejo de Jorge de Lima buscar um tempo mítico, em que passado, presente e futuro se encontram em um lugar ilimitado e arquetípico. Assim vemos no poema número “1”:

O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que  
estava escrita a história da criação passada e futura.  
(...)  
Era preciso ir à eternidade: ele já se encontrava nela.

Acrescenta-se ao rompimento do tempo e do espaço ordinário no poema a multiplicidade do poeta, que encarna, como a Trindade cristã, a figura de três pessoas em uma. Isso quer dizer que mesmo o poeta sendo múltiplo, caráter exemplar da poesia moderna que se dá pela despersonalização do poeta, ele é uno, assim explicita o poema: “O inesperado ser tinha taras humanas; mas a sua rota se dirigia às Três Pessoas Eternas e Unas no imenso Deus que o recobria com esta aparência./Senhor, meu corpo é genérico; e por que me crucificaram?”.

Cristianamente, o poeta parece buscar a totalidade da humanidade, representado por um ser multifacetado em um grande corpo místico que preserva os valores do tempo da criação cósmica e da infância da humanidade, como mostra outro fragmento do poema: “A abundância de faces que se sucediam ininterruptamente em sua cabeça criou a lenda de que ele era mágico; mas seu rosto permanecia absolutamente infantil”.

*Anunciação e Encontro de Mira-Celi* já prenuncia a acentuada dimensão transformadora da poesia de Jorge de Lima, que se realizará plenamente em *Invenção de Orfeu*. Assim confirma o seu poema “58”:

Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,  
somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,  
porque nos transformamos a nós próprios  
em périplos verdadeiros e imperecíveis.  
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,  
e ordenamos com sabedoria nossos próprios avanços  
e as pausas dentro de todas as distâncias  
que correspondem a mesma órbita divina.

.....

Libertamo-nos com os quatro Evangelhos,  
Encerramos a visão ubíqua dos quatro pontos cardiais  
Representamos os quatro elementos,  
Formamos a superfície do cubo em que se assentam as Três Pessoas  
[Eternas.

É visível, neste poema, a busca da eternidade pelo poeta. Mas, o alcance da eternidade só será realizável pela poesia e através de Deus. É modelar o símbolo da eternidade do poeta por meio da sua qualificação pelo termo “périplos”, que está diretamente relacionado à viagem de circunavegação da Terra, de onde se parte de um ponto e se volta ao mesmo ponto de partida. O que, metaforicamente, traz um sentido de circularidade e de eternidade ao poema, sem começo e fim. É o que também confirma a visão ubíqua, totalizadora (pelos quatro pontos cardeais do planeta), a multiplicidade e a eternidade do poeta representada pela trindade cristã.

O poema “23” associará a figura da musa ao mar comparado ao ventre da mulher, um claro símbolo da fecundidade e da origem da vida em seu sentido primordial (antes mesmo do nascimento), revelando seu desejo de encontrar a origem e/ou a eternidade.

Uma das minhas solidões repousa no lácteo mar de seu ventre;  
mas os olhos dos pastores e dos nautas sempre se alimentam dela.

.....

Na verdade é apenas uma constelação cristã

formada nos primeiros dias,  
com a aparência de cisne, de chama ou de duna  
em que se ostenta um de meus horizontes.  
Ela aspira a vida eterna, meu Deus!

É mesmo o sentido de esperança e de vida que todo o poema perpassa. A ausência da musa significa a negação desses valores. Portanto, a invocação de Mira-Celi é o próprio chamado para vida e para a criação. Assim podemos notar no poema “3”:

140

Há necessidade de tua vinda, Mira-Celi:  
Milhares de ventres virginais te esperam  
Através de séculos e séculos de insônia!  
.....  
Quando vieres, as árvores ocas darão flores,  
O teu esplendor acenderá pela noite dormente  
Os olhos entreabertos dos semblantes amados.

Mira-Celi significa a inspiração oferecida ao poeta – é pela inspiração dada pela musa e pela graça divina que o poeta cria –, sem ela o poema não existiria. No fragmento do poema “5”, vemos:

Sobre o meu ombro, ditas-me tuas palavras ocultas,  
enches minhas vigílias,  
sinto-te docemente respirando  
nos objetos familiares do meu quarto,  
ouço em torno de mim teu harmonioso passo;  
vejo-te debruçada sobre a cadeira em que escrevo;  
certa vez, minha mão estacou ao gravar uma blasfêmia;  
foi tua mão breve que susteve esta pata do demônio  
Vista-me e assiste-me de teu imenso domínio  
teu furtivo olhar com que enches meus silêncios.

Por tua doce vontade, os meus pulsos são harpas  
Por teu simples convite, pertenço às tuas origens divinas.

Este livro, tão singular em nossa literatura, revela muito, como dissemos, do que virá adiante na poética de Jorge de Lima. É mesmo uma preparação anunciada para a elaboração de *Invenção de Orfeu*, que se torna evidente no poema “4”: “Os grandes poemas ainda permanecem inéditos” e no poema “56”: “Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada”. Chama a atenção também seu caráter circular, no sentido de que seu primeiro e o último poema começam da mesma maneira como se um fosse continuidade do outro: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que/estava a história da criação passada e futura.” Esse aspecto demonstra o desejo, expresso nos dois poemas (*Anúnciação e encontro de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*), do rompimento temporal e do encontro do poeta com a eternidade.

O tempo presente (década de 1940) vivenciado pelo poeta passa por tormentas devido a presença da guerra e do fascismo. Ao focalizar o aspecto social, o poeta dá vazão ao seu espírito humanista e cristão. Ao adotar uma perspectiva “revolucionária” e renovadora para poesia. O poeta assume a missão de, em meio à decadência geral do mundo, trabalhar para restaurá-lo, porque “é dever do poeta recompor tudo.” (LIMA, 1958, p.75). Assim, o papel da poesia em face dos sofrimentos humanos pós-guerra é, segundo Jorge de Lima, “elevar o nível dos corações, projetar as nossas mãos para consolar o distante companheiro aturdido pelas decepções da vida nos quatro pontos cardeais.” (LIMA, 1958, p.72). A poesia, no entender de Jorge de Lima, recebe a importante função de influenciar o mundo positivamente, tendo até mesmo o poder de salvá-lo. (LIMA, 1958, p.96).

O poema “39” denuncia com uma linguagem extremamente moderna, expressa por sua fragmentação e imagens perturbadoras, sua perplexidade com a guerra. Num desejo reencantar o mundo o poeta repudia os acontecimentos históricos recentes e aspira fazer sobreviver a poesia nesse mundo caótico.

Em nome de Mira-Celi,  
levantai-vos soldados caídos para sempre na luta, desde Abel até hoje.  
Não deveis quedar-vos sob os húmus das mesopotâmias,

é tempo de despertardes,  
de acordar-vos de vosso sono milenar nos outeiros sagrados!  
Em nome de Mira-Celi, acordai, soldados caídos nas guerras:  
é tempo de abandonares estes imensos campos cobertos de cruzes  
ou as valas anônimas em que misturais vossos ossos;  
é tempo de afastar os eternos gelos em que haveis mergulhado  
[lutando;  
é tempo de estraçalhar brancas mortalhas de neve  
em que aliviais as queimaduras da pólvora;  
os vossos cavalos cegos ou mutilados vêm alta noite relinchar dentro  
[da ventanias;  
acalmai vossos corcéis;  
vinde com eles que é tempo de despertar.

Poucos poetas conseguiram enfrentar esta tarefa e conseguir êxito, caso exemplar em nossa literatura é o de Carlos Drummond de Andrade com *A Rosa do povo*, de 1947. Num período próximo a feitura desses versos importantes poetas brasileiros, como o próprio Drummond (“Carta a Stalingrado”), Cecília Meireles (“Jornal, Longe”), Murilo Mendes (“Aproximação do Terror”), entre outros, também estavam escrevendo poemas relacionados ao contexto histórico-social da época, em que ocorriam mortes, massacres e destruição por causa da Segunda Guerra Mundial. Jorge de Lima soma-se a estas vozes no sentido de repudiar os acontecimentos históricos recentes. Esse aspecto é também demonstrado pela tentativa de “reencantar” o mundo, no sentido de que o poeta pretende fazer sobreviver a poesia no mundo moderno.

A linguagem onírica utilizada por Jorge de Lima para representar o mundo moderno vem de longa data. Podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

A poesia moderna da metade do século XIX e meados do século XX se relacionará de maneira estreita com o onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos,

mas nos conduzirá ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. Dessa maneira, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas; a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável.

Por estas características esta poesia se apresenta com difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. A interpretação possível desses textos segue enfim, como observou Friedrich, “a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991, p.19). Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

O “esfacelamento da sintaxe” e a “dissipação da imagem” presentes na poesia lírica exigem uma leitura mais apurada, pois seu leitor terá que estabelecer uma espécie de leitura dupla exigida pelo próprio texto, maior que a simples observação do plano mimético. Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986, p.19).

A lírica moderna não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich, “a fantasia decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.” (*apud* FRIEDRICH, 1991, p.55). Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno.

É com esses recursos, principalmente vinculados ao onirismo, que a imagem na poética moderna, e especialmente a surrealista, vai se apresentar de forma renovada. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Ao construir suas imagens os artistas modernos transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. (...) A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ, 1972, p.38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como nos diz o crítico, “... pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa”. (PAZ, 1972, p.42). Desse modo, a imagem poética funde elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as coisas. Como nos diz Octavio Paz “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de

dizer” (PAZ, 1972, p.44). Outro ponto importante para o crítico diz respeito ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem, pois o seu sentido está nela mesma.

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1972, p.49).

Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p.206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos, mas “realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991, p.207). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

*Anunciação e encontro de Mira-Celi* intensifica e evidencia a influência do surrealismo na poética limiana, como também é flagrante à preocupação mítica, religiosa e seus elementos litúrgicos. Nesse sentido, o sonho, como recurso à criação poética, será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo; o poético e o

sagrado caminharão juntos. Será por meio desses recursos, de maneira cada vez mais adensada (inclusive com a presença marcante da musa Mira-Celi), que Jorge de Lima comporá seus livros posteriores: *Livro de Sonetos* e, sua obra máxima, *Invenção de Orfeu*.

## **REFERÊNCIAS**

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução a *Obra Poética - Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

## A VIA CRUCIS DO CORPO: CAMINHOS PERCORRIDOS PELA CRÍTICA

Patrícia Lopes da Silva (UNIMONTES)<sup>36</sup>

Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES)<sup>37</sup>

**Resumo:** A proposta para essa comunicação é parte de uma discussão maior que está sendo desenvolvida em minha dissertação de mestrado intitulada *Eros e Thânatos: o corpo e suas cruéis exigências em A via crucis do corpo de Clarice Lispector*. O recorte que faço agora tem por objetivo refletir sobre a recepção crítica do livro *A via crucis do corpo*. O trabalho com a escrita é norteado por um ideal a ser atingido. Na “Explicação”, uma espécie de prefácio, a autora tenta justificar a escrita de um livro de assunto perigoso. O ato de escrever por encomenda seria uma “condição” para desentranhar a sua própria realidade através de outra linguagem, de outra experiência. Em outras palavras, a linguagem é o ponto de partida para dar forma ao mundo interior e exterior. A intenção de Clarice em dar um juízo de valor para o próprio livro foi “aceita”, o lixo literário foi constantemente lembrado. Percebe-se que não há uma homogeneidade para se analisar *A via crucis do corpo*. Entretanto, cada crítico /leitor formulou seu juízo de valor a partir da “Explicação”, concordando ou discordando da “má literatura” insinuada por Clarice Lispector na nota prévia. Para esta investigação, recorro a alguns apontamentos de Sônia Coutinho, Bruna Bechenucci, Emanuel de Moraes dentre outros.

**Palavras-chaves:** Clarice Lispector, Crítica Literária, Literatura.

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada

<sup>36</sup> Mestranda em Letras /Estudos Literários da Unimontes. Bolsista CAPES- Montes Claros- MG-Brasil.

<sup>37</sup> Professor do mestrado em Letras da Unimontes. Especialista em Literaturas de Língua Portuguesa, com ênfase no século XIX. Montes Claros- MG- Brasil

árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (Umberto Eco)

Há, no cenário nacional e internacional, três importantes estudos sobre a biografia da escritora Clarice Lispector. Na década de noventa, Nádia Batella Gotlib publicou *Clarice: uma vida que se conta*, sendo recentemente reestruturado com fotografias e imagens e mais informações biográficas de Lispector. Nesse livro, a autora nos traz o fazer literário clariceano mesclado aos detalhes da sua dura vida de escritora. Na mesma década, Teresa Cristina Montero Ferreira lançou *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*. O estudo mais recente é de Benjamin Moser, intitulado *Clarice*. Com o intuito de apresentá-la aos leitores de seu país, Moser faz um minucioso estudo biográfico, investigando as raízes judaicas de Clarice Lispector.

Não é nosso objetivo retomar a biografia de Clarice, entretanto, aproveitando os estudos já realizados, não podemos deixar de mencionar os seus primeiros escritos e a sua importância como escritora no cenário literário. Clarice Lispector graduou-se em direito e pós-graduou-se em Psicologia<sup>38</sup>, mas foi a profissão de escritora que mais lhe rendeu meios de sobrevivência, principalmente as publicações para o jornal. O primeiro emprego registrado na sua carteira de trabalho foi como repórter do Jornal *A Noite*, em 02 março de 1942, sendo considerada jornalista profissional em 10 de janeiro de 1944. No jornalismo, atuou como cronista, contista e repórter. Foi autora de diversas páginas femininas do jornal, nas quais os assuntos em voga eram moda, saúde, culinária, etiqueta e mudanças de comportamento; também atuou como tradutora.

Apesar de escrever intensamente para o jornal, Clarice Lispector não seguiu o cânone jornalístico, pois conforme Aparecida Maria Nunes, em sua tese intitulada *Páginas femininas de Clarice Lispector*, a autora empregava muito a primeira pessoa do singular e, ao atuar como entrevistadora, interagiu com o entrevistador, procurando extrair-lhe o lado humano. Clarice publicou uma extensa obra literária, sendo os romances<sup>39</sup> *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo GH* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e o livro póstumo, organizado por Olga Boreli, *Um sopro de vida (Pulsações)* (1978); o considerado

<sup>38</sup> Documentos consultados na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

<sup>39</sup> Dados do Instituto Moreira Salles.

novela *A hora da estrela* (1977), e os livros de contos *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *Onde estivestes de noite* (1974), *A via crucis do corpo* (1974), *A bela e a fera* (1979) e livros infantis *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978), *Como nasceram as estrelas* (1987) e, por fim, as crônicas também publicadas postumamente, mas que já teriam sido publicadas nas páginas do jornal, *Para não esquecer* (1978), *A descoberta do mundo* (1984).

Nossa análise privilegiará o livro de contos *A Via Crucis do Corpo*, publicado em 1974, o qual reúne uma coletânea de treze contos e nota prévia da autora, que também será de grande valia para analisarmos o *corpus* desta pesquisa. Tratam-se de narrativas em que a trajetória de vida ou de morte dos personagens começa pelas provocações, tendo como eixo o caminho do corpo, narrado subversivamente.

Retomando a epígrafe citada na abertura deste artigo, Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, usa a metáfora criada por Jorge Luís Borges para explicar o fato de que o leitor sempre é convidado a optar por um caminho no ato da leitura. Fato esse que nos interessou, pois, após algumas leituras críticas sobre o livro *A via crucis do corpo*, notamos que havia certas ideias cristalizadas com relação à escrita do livro.

O trabalho com a escrita é norteado por um ideal a ser atingido. Na “Explicação”, uma espécie de prefácio, a autora tenta justificar a escrita de um livro de assunto perigoso. O ato de escrever por encomenda seria uma “condição” para desentranhar a sua própria realidade através de outra linguagem, de outra experiência. Em outras palavras, a linguagem é o ponto de partida para dar forma ao mundo interior e exterior. O autor/ narrador apresenta o processo de criação de algumas das treze histórias, adverte, ou melhor, brinca/joga com o leitor, não descartando a hipótese de leitura de quatorze contos, considerando o prefácio. São lacunas deixadas para que o leitor tenha o “trabalho” de completá-las, a fim de induzir coerência aos textos. O autor/narrador procura a sua verdade de “ser” e de “escritor” por meio da ficção.

Os truques, a estratégia de escrita para induzir o leitor foi recebida de maneira diferenciada. O mais curioso é que o prefácio não foi deixado de lado, pelo contrário, na maioria dos textos críticos, as primeiras palavras são referentes à “Explicação”. A intenção de Clarice em dar um juízo de valor para o próprio livro foi “aceita”, o lixo literário foi constantemente lembrado. Alguns exemplos da recepção crítica da obra no ano da publicação

são relevantes para a nossa pesquisa, pois se percebe que não há uma homogeneidade para se analisar *A via crucis do corpo*. Entretanto, cada crítico /leitor formulou seu juízo de valor a partir da “Explicação”, concordando ou discordando da “má literatura” insinuada por Clarice Lispector na nota prévia.

Sônia Coutinho, no texto “A vida do corpo”, do jornal O globo, de 28/07/74, diz que *A via crucis do corpo* foi uma ficção em que Clarice Lispector colocou em primeiro plano a vida do corpo ou sua *via crucis*. Os personagens inserem-se no cotidiano, até então inédito na criação clariceana. O livro também seria muito parecido com um outro lançado anteriormente, *Onde estivestes de noite*<sup>40</sup>? ; em ambos havia uma despreocupação com a estrutura elaborada do texto, a recusa da autora em admitir as fronteiras do real e literário em favor de uma tentativa direta de captação da vida.

Para Coutinho, já em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, havia uma preocupação de Lispector em contar uma estória, o que muito se aproximava dos contos, ou seja, uma história de amor, com *happy end* e até cena erótica, prevalecendo uma atmosfera espiritual, inaugurando uma nova fase na ficção clariceana, surgindo na escritora “uma amargura na arte da palavra”, uma literatura despreziosa, sem ambição de voo, mais consumista. Em outras palavras, nesse romance que abriria essa nova fase, Clarice já deixaria penetrar o cotidiano, e suas personagens não seriam abstratas, pois exigiriam o direito de existir por si mesmas, assim como as personagens de *A via crucis do corpo*. Entretanto, não deixando de revelar outros aspectos do talento, uma forte carga existencial ainda continuava a estar contida nos textos, pois Clarice tinha audácia na linguagem e concepção de vazio. Em *A via crucis do corpo*, havia também um toque de humor negro adicionado ao tema da solidão na velhice. Esse último um tema constante na obra ficcional de Clarice Lispector que conseguia captar magistralmente a condição humana.

Percebe-se que Sônia não se deteve na “Explicação”, lendo a coletânea de contos de forma individual, não tendenciosa. A estudiosa ressalta a capacidade criadora de Clarice e a sua facilidade em construir estratégias abandonando os padrões, postura positiva diferenciada de outros críticos.

---

<sup>40</sup> O título do livro publicado em 1974 foi grafado na primeira edição com a interrogação e por isso foi recolhido. Nas outras edições foi alterado e passou a ser grafado sem a pontuação. Nesta dissertação, preferimos a segunda grafia, sem ponto de interrogação.

Bruna Bechenucci, no texto “Lixo sim,” publicado na revista *Veja* de 31/07/74, afirma que Clarice Lispector, na introdução, se justifica pela má qualidade de *A via crucis do corpo*; a “culpa” de escrever uma encomenda imunda seria do editor, uma explicação um pouco infantil, irônica, mas que seria um convite à leitura. Caso a autora tivesse razão, o livro não teria sido publicado. *A via crucis* de Clarice não passava de “uma galeria meio patética, meio chocante, das mais melancólicas convulsões do corpo humano” (BECHENUCCI, 1974, p. 101) e que foi dolorosamente assinada por um nome reconhecido na literatura nacional. A reprovação do livro não nasceria de uma finalidade moralizante, o conteúdo do livro teria que ter um alvo. E acrescenta que tudo podia ser útil se fosse para o enriquecimento humano.

Para Bechenucci, quando o leitor se deparasse com as imagens avessas da sexualidade e das misérias fisiológicas do ser humano, sentir-se-ia ferido no bom gosto e não no pudor. A crítica deprecia os contos “Miss Agrave”, “O corpo”, “Ruído de passos”, dizendo que não chegaram a ocupar lugar surrealista e mágico, pois ficaram entre os restos e detritos destinados ao saco plástico da cozinha, algo que não serviria para nada, concordando, assim, com a “Explicação”, uma espécie de lixo. Bruna Bechenucci foi ludibriada pelo prefácio, pois não percebeu nele a ironia clariceana. Entretanto, os contos “Dia após dia” e “Por enquanto” seriam os únicos contos a serem “salvos do lixo”, nos quais Clarice honrou a escritora que era, pois se propõe a escrever sobre os filhos, sobre si mesma e sobre as emoções, ou seja, Clarice, só faria boa literatura se falasse de si mesma, o que escrevesse diferente disso não serviria, deveria ser deixado no saco plástico da cozinha para ser jogado no lixo. Bechenucci adotou uma postura discriminatória e moralizante em seu ensaio, contribuindo para a má recepção dos contos clariceanos.

Lúcia Helena, em “O discurso do silêncio: a narrativa dinâmica de Clarice Lispector”, publicado no suplemento literário do Estado de São Paulo, em 11/08/74, começa o texto dizendo que a proposta de Lispector era escrever no corpo da linguagem, ou seja, adensar um longo percurso, o do falar e o do dizer. Em *A via crucis do corpo*, o discurso filosófico estava mais diluído, continuando a ser uma marca no estilo da autora. Em outras palavras, para Lúcia Helena não havia uma diferença tão distinta de *A via crucis do corpo* e os demais livros, pois possuíam algumas características em comum, como, por exemplo, a palavra e a não palavra, a constante tentativa de comer, beber, ou seja, uma forma de captar o mundo por meio dos sentidos. Os personagens tentavam escapar dos mecanismos de repressão social para atingir

outra instância: a do mundo em que se “advinha”, em que Clarice Lispector procurava captar pela manifestação da palavra e do silêncio, como a personagem Aurélia que, segundo Helena, só se deu conta de sua existência ao olhar-se no espelho.

Lúcia Helena observou os fatos relevantes das narrativas e, de maneira mais abrangente, analisou *A via crucis do corpo* dentro do universo literário. Não se detendo na “Explicação”, compreendeu as artimanhas da linguagem clariceana e sua complexa capacidade de fazer o leitor refletir. Portanto, o livro não foi considerado por ela como má literatura ou um lixo literário.

“A arte de mexer no lixo”; esse foi o título que Hélio Pólvora, no Jornal do Brasil de 13/08/74 escolheu para se pronunciar diante da leitura do livro de contos de Clarice Lispector. Para Pólvora, havia diferença entre a literatura clariceana dos contos e das novelas. Nas histórias curtas, segundo ele, Clarice praticava uma literatura mais aberta, ligada a estruturas narrativas conhecidas, admitindo realidades outras que não o mistério fechado da personalidade. No conto, era onde a autora conseguia se renovar, no qual dava vida às palavras, introduzindo no texto um sistema sanguíneo, dando mostras da intensa atividade criadora, prejudicando a qualidade da escrita, mais direta, agressiva, explícita.

Assim como todos os críticos, Pólvora não deixou de dissertar sobre a “Explicação”, salientando que, no prefácio, Lispector esclarece que três das treze histórias foram sugeridas pelo editor. O ensaísta informa a seu leitor que isso era uma prática comum nos Estados Unidos, o editor era uma espécie de conselheiro e sugeria mudanças no texto, mas que no Brasil isso não era uma prática comum porque a vaidade dos escritores era muito aguçada, não admitiam intervenções no texto. Essa interferência foi um fato incomum e, principalmente, na ficção clariceana.

Ainda segundo Pólvora, a coletânea não era pornográfica. Se comparada às ousadias que a literatura permitia, a “Explicação” teria sido ingênua e pura. O crítico reconheceu o mérito da autora em saber sobrevoar superfícies aparentemente serenas e de súbito bicar. Para ele, Clarice soube trazer em um rápido mergulho verdades que feriam. O lixo não pertencia a quem escrevia, era resultado da precariedade humana. Com relação aos contos, eram dispensáveis os debates, tanto da “Explicação” como do conto “Dia após dia”, pois eram montados com muita dignidade. Quanto ao conto “A via crucis”, era de mau gosto, irrealizado e a alegoria não justificava a intenção. A autora teria esquecido da atmosfera purificadora e

um relato nu e cru, meramente explicativo. Pólvora frisou que o tema não era de suma importância, e sim a maneira como Clarice tratou o tema, usando um jogo de inteligência para descrever cenas do baixo mundo. No conto “Praça mauá”, a escritora teria narrado figuras e situações de verossimilhança, corroborando com o prefácio, quando a autora diz que “os artistas sabem dessas coisas”(LISPECTOR, 1998, p.10). O ensaísta classificou os contos “Miss algrave” e “O homem que apareceu” como sendo de alta categoria. O primeiro descreve alguém que está prestes a se revelar, que a autora não diz, mas sentimos que a vida de Miss algrave sempre fora até ali um grande e longo grito abafado. E “O homem que apareceu” era um conto supostamente verídico, que emanava as vibrações quase insuportáveis e dolorosas.

Pólvora, também afirmou que, nessa coletânea, Clarice Lispector retomou alguns temas prediletos já presentes na sua ficção como, por exemplo, a morte, a velhice, a solidão. Para falar disso, Clarice despiu os parâmetros literários com uma simplicidade quase infantil, pois a autora parecia estar falando para crianças. Apesar de falar da fragilidade humana, concordando em alguns aspectos com a nota prévia, o prefácio seria dispensável, em sua opinião.

Nos acertos e fraquezas, *A via crucis do corpo* significava para Pólvora uma abertura, uma renovação que fora anunciada com a publicação do livro *Onde estivestes de noite?* . Em ambos seria uma nova maneira de Clarice aceitar desafios e não teria motivos para se penitenciar, pois a obra Clariceana era um atestado liberatório, justificava buscas.

O pronunciamento de Emanuel de Moraes, no Jornal do Brasil de 17/08/74 intitulado “A via crucis de Clarice”, foi o mais agressivo. Para o crítico, a estruturação de *A via crucis do corpo* não condizia com o gênero conto. A caracterização mais adequada seria dizer histórias inominadas, pequenas narrativas escritas com letras grandes, para fazer volume, e que a própria autora teria frisado que as histórias narradas nesse livro de contos realmente aconteceram. Clarice, segundo Emanuel, não teria disfarçado o contexto, o que deu ares de realidade secreta da vida íntima, definição que poderia ser extraída dos grandes dicionários de anedota, narrativa com fundo anedótico martirizado.

O crítico mostrou-se totalmente avesso a essa publicação, mostrando seu desprezo sob forma de condenação: “um dos livros que não poderiam ter sido escritos” (MORAES, 1974, p.04), pois se não fosse a relevância da autora no cenário nacional, *A via crucis do corpo*

passaria despercebido nos entulhos das más edições. Para Emanuel de Moraes, era justificável a má qualidade dos contos porque foram feitos por encomenda. Lispector parecia ter consciência da má literatura, quando teceu a explicação, “sem dúvida, o lixo poderá ser tema de literatura, de ficção e de poesia, mas neste caso não se justificaria, o lixo não acrescentaria em nada” (MORAES, 1974, p.04), ou seja, Moraes aceita o jogo proposto pela autora no prefácio. Ainda assim, destaca o “Mistério em São Cristóvão”, que foi considerado por ele como uma obra prima.

Segundo Moraes, a nota prévia era um ato de desespero diante do fracasso, de forma que seria melhor não ter publicado o livro a ver-se obrigada a defender-se. Toda essa simulação seria para justificar a experimentação de um novo estilo, a nova ficção, e que Lispector não teria feito outra coisa se não uma literatura pornográfica. Teria faltado a ela meios de expressão para esse tipo de literatura, a sexualidade seria inocente, ingênua, nem o conto “A via crucis”, que ele chama de anedota, não chegaria a ser sacrilégio.

Ainda para Moraes, o conto “Antes da ponte rio Niterói” foi desprezioso, entrou por acaso no livro, era discrepante na coletânea, pelas características da narrativa pela circularidade formal, pela diferença de linguagem, não apresentava vulgaridade nem desgastados clichês usados para falar o linguajar comum. A autora teria sentido essa diferenciação ao conceituar nele a sua ficção, conto onde se descobre a ficcionista e contista consagrada. Emanuel de Moraes talvez não percebesse que os conflitos entre o desejo e o pecado possibilitariam, assim como nos outros livros, um enriquecimento para a experiência humana, o fato de escrever por encomenda não teria sido uma traição a si mesma.

Torrieli Guimarães foi o crítico que mais apresentou poesia no texto intitulado “Bilhete a Clarice Lispector” publicado na Folha de São Paulo de 1974. Essa apreciação crítica também começa referindo-se à nota prévia, afirmando que a artista descobriu que “este é um mundo cão” (LISPECTOR, 1974, p.11) e que as narrativas de *A via crucis do corpo* são histórias de pessoas marcadas pela solidão, comidas pelos vícios, e que vivem para esconder sua alma em chagas. Segundo Guimarães, pela primeira vez Lispector “viu em preto e branco o pobre animal humano refocilando no lixo de suas próprias criações incapazes de vencer seus impulsos mesquinhos, e por isso mesmo amesquinhando a figura divina que Deus arrancou do barro”<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Documentos consultados na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

*A via crucis do corpo* era um desafio que Clarice precisava aceitar e vencer, mas que não precisava pedir desculpas por fazê-lo tão bem. Em alguns momentos, deixou pingar umas gotas de fantasia e fragmentos de emoções, deu vazão a um mundo que parecia recalçado em seu interior, feito de pequenas misérias humanas. A autora se recusava, como todo artista, a admitir a lama do mundo, e antes preferia oferecer-nos, a todos nós imersos nela, a possibilidade de uma fuga pelos caminhos dourados da fantasia.

O leitor, ao enveredar-se pelo bosque para jogar o jogo discursivo clariceano, precisa estar atento para as pistas nos caminhos desse bosque. O autor-narrador, na “Explicação”, procurou forjar uma imagem, escoltado por um desejo de metamorfose, trazendo à tona as fraquezas e as imperfeições do homem contemporâneo, movido pela aparência, mostrando-nos que mais importante era ter liberdade de criação, mas, para isso, não precisava mostra sua verdadeira face de criador. Dessa forma, a nota prévia, carregada de intenções, o escrever por encomenda, a suposta má qualidade dos contos, é que movimentou o crítico/leitor durante muito tempo, isso fez com que o livro não fizesse parte do rol da preferência dos pesquisadores.

Analisamos, também, a recepção crítica da obra mais de duas décadas depois. Sônia Roncador, em *Poéticas do empobrecimento*, 2002, nos esclarece que os primeiros críticos das décadas de 40 a 60, ao analisarem os escritos de Clarice Lispector, dividiam sua obra em narrativa “lírica” e anti-realista, e os críticos posteriores a esse período acreditavam em uma narrativa existencialista, cujo grande nome seria Benedito Nunes na década de 60, e algumas práticas de *écriture feminine* (*Escrita feminina*), sendo sua representante Hélène Cixous.

Segundo Roncador, várias foram as abordagens críticas cuja preferência seriam as publicações até *Água viva* e *A hora da estrela*, com exceção de *O lustre* e *A cidade sitiada*. As publicações *Onde estivestes de noite*, *A via crucis do corpo*, *Visão de esplendor: impressões leves* e *A bela e a fera* teriam sido negligenciadas pela crítica por terem características em comum. Essas características em comum seriam; a inscrição no texto das circunstâncias de sua produção; desejo de produzir certo embaraço nos leitores; justaposição de materiais dissonantes como forma de composição; e frequência de imagens degradantes da pobreza e da fome. Essa falta de entusiasmo poderia ser explicada de várias maneiras. Uma das possibilidades seria a incompatibilidade entre o estilo dominante dos últimos escritos e as

imagens que os críticos (e a própria autora) construíram sobre sua obra. Precisamente aquelas imagens de escritos anti-realistas em que o cume seria *A paixão segundo GH*.

Sônia acreditava que houve uma mudança drástica na escrita de Clarice Lispector no fim dos anos 60 e início dos anos 70. Clarice embarcaria em novos projetos estéticos, cujos escritos seriam contrários aos anteriores, época em que Clarice escreveu *Objeto gritante*<sup>42</sup>, livro que permaneceu inédito. Embora não o tenha publicado integralmente, suas características reapareceriam em *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite* e *A hora da estrela*, por se tratarem de narrativas que apresentariam uma radicalidade e uma série de desdobramentos na escrita clariceana. Roncador apontou algumas características desses textos derradeiros que marcariam os desdobramentos na escrita de Clarice Lispector nas suas últimas produções.

A primeira característica seria que Clarice tenderia a proporcionar ao leitor referências sobre a produção do texto, lugar, estória pessoal no momento da escrita. Com isso, haveria uma espécie de proliferação de textos autobiográficos, paratextos, prólogo, dedicatória, permitindo transgredir os limites entre o autobiográfico e ficção, e incorporando nesses textos referências à sua “luta” de escritora ou a de um autor, seja ele imaginário ou não, para expressar o “trauma” naquele que escreve.

A segunda característica dos textos derradeiros estaria relacionada com o modo de composição. Os anteriores eram mais homogêneos em tom e estilo, Clarice parecia não estar mais interessada em homogeneizar, pois esses textos finais tenderiam a serem menos unificados, fragmentos mais dispersos, muitas vezes incompatíveis. *Objeto gritante* seria o texto precursor dessa família, já que Lispector enfatizava nele o efeito de montagem,

---

<sup>42</sup> Em nossas pesquisas nos acervos do Instituto Moreira Salles e Fundação Casa de Rui Barbosa tomamos conhecimento de duas cópias dos manuscritos de *Objeto gritante* no arquivo de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Em artigo publicado na Revista Remate de Males, em 1989, Alexandrino Severino esclarece que lhe foi enviada uma das cópias intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (subtítulo iria ser alterado para *Objeto gritante*), para ser traduzido para o inglês. Clarice entrega também uma cópia do manuscrito, já com o subtítulo alterado, ao amigo e crítico José Américo Pessanha para ser analisado, pois temia a não aceitação do livro. Em resposta à solicitação do pedido de Lispector, Pessanha escreve-lhe uma carta datada de 05/03/72 com o título “impressões leves”, desaprovando a composição do livro, pois, segundo ele, caso o livro fosse publicado, desapontaria a expectativa de seus críticos e leitores já familiarizados com os romances clariceanos. A consequência disso foi que Clarice alterou seu projeto inicial, recortando e alterando partes do manuscrito, o qual foi reduzido em 100 páginas e publicado com o nome de *Água viva*. Essas partes cortadas foram publicadas no jornal e também em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

introduzindo nele alguns manuscritos já publicados ou não no jornal (contos, crônicas) e também fragmentos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

A terceira característica da escrita de Clarice nos últimos anos foi a produção de textos que pareciam uma conversa casual, sem elaboração de enredo, sem rebuscar a forma, sem proporcionar ao leitor estórias com uma direção ou um desfecho final. A heterogeneidade da composição dos textos manifestou, segundo Roncador, no nível da linguagem, ou seja, uma mescla de passagens sublimes, enfáticas, com outras em um estilo “menos” artístico, às vezes coloquial, e frequentemente deselegante e indecoroso. Essa justaposição produziu na linguagem um efeito de “deflação”<sup>43</sup>, o que causou certo desejo da autora de constranger seu leitor, ou de produzir em seus textos um “efeito de mau gosto”. As possíveis explicações para essa deflação da escrita, segundo Roncador, foi o desejo de Lispector em produzir uma narrativa como ela mesma a classificou: de improvisada em *Objeto gritante*, gerada por uma aversão a “boa”<sup>44</sup> literatura, esses efeitos estariam relacionados com o descontentamento naqueles anos com o tipo de prosa enfática de certa literatura de “bom gosto”. Essa vontade de efeito de “mau gosto” teria sido mencionada na crônica “Charlatões”, publicada em *A descoberta do mundo*.

E a última característica teria sido um tema bastante recorrente na ficção clariceana, a pobreza existente no mundo, inserindo outros temas como a crueldade social, a prostituição, os crimes sexuais, as situações de decadência física e a condição mesma de como ela escreve.

Ainda segundo Roncador, essa ruptura na escrita de Clarice Lispector não está totalmente desvinculada das obras anteriores, pois poderia ser analisada como um programa de escrita previamente formulado em *A paixão segundo GH*, uma vez que a narradora descreveu o tipo de narração que estava a ponto de empreender, sendo GH a única personagem (neste caso seria importante desconsiderar a barata), que acabara de viver certa experiência, na qual apenas retém apenas visões fragmentárias e, ao longo do romance, enfatizava que o que aconteceu realmente aconteceu.

---

<sup>43</sup> Segundo Roncador o termo “deflação” aparece nos ensaios de Roland Barthes sobre as pinturas e desenhos do artista plástico norte-americano Cy Twombly. , ou seja, práticas de justaposição no sentido de uma despotencialização, ou mesmo um rebaixamento do nível retórico de sua prosa. Consultar seu livro *O obvio e o obtuso: ensaios críticos III-1990*.

<sup>44</sup> Nessa época Clarice Lispector já era bem conceituada pela crítica. Na década de 60, com os estudos de Benedito Nunes, a autora ganhou notória importância no cenário literário.

A crítica continua seu texto dizendo que o primeiro fragmento do manuscrito *Objeto gritante* foi preservado em *Água viva*, essa passagem tinha em comum a primeira seção de *A paixão segundo GH*, a defesa de uma forma não premeditada de escrita. O tema da improvisação na obra de Clarice Lispector estaria ligado à recusa da escritora a restringir em sua escrita a partir das regras de uma “boa” escrita. Esse tema da escrita teria sido publicado em *A legião estrangeira*, como exemplo, citou um fragmento do conto “Lembrar-se” que foi reproduzido em *Objeto gritante*. Nesse conto, Clarice teria enfatizado algumas ideias do ato de escrever, a descrição da escrita era como um ato inconsciente, ato de entrega da autora, o escrever seria um ato de lembrar-se de um modo muito particular, em completa escuridão e dor extrema. Tema que também reapareceu em crônicas do Jornal do Brasil.

Além disso, Roncador esboça que *Objeto gritante* foi escrito em um momento crucial na vida de Clarice Lispector, já que houve uma ruptura em alguns aspectos de sua escrita, como também, o questionamento de determinados valores artísticos que seguramente parte da crítica defendia e o questionamento da “noção da literatura como *locus* privilegiado de uma aprendizagem, ou de revelação de caráter epistemológico” (RONCADOR, 2002, p.90). Em *Objeto gritante* a autora deixaria expostos suas intenções “anti-literárias” e os possíveis ataques críticos caso o livro fosse publicado.

Teria sido, então, em *A legião estrangeira* e nas páginas de jornal que Clarice preocupou-se em definir seu projeto como escritora. Em entrevista *À folha de São Paulo* em 1975, Lispector teria dito que muitos dos seus leitores tinham apenas acesso às crônicas, pois pareciam ser mais leves e de fácil entendimento. Muitos dos seus leitores não tinham acesso aos seus livros por dois motivos, não conheciam ou não entendiam, uma vez que ela era considerada pela crítica como uma autora hermética. E foi justamente nessas crônicas que ela falou do constrangimento de ser cronista e dos assuntos relacionados como o meio de ganhar dinheiro, escrever no modo pessoal, as exigências impostas pelos editores de jornal.

Em sua leitura de *A via crucis do corpo*, Roncador acrescenta que a “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “Dia após dia” eram contos que revelavam os bastidores ou o ambiente circunstancial, no qual as histórias do livro foram construídas, inserindo aspectos da sua vida cotidiana, uma necessidade de enfatizar o momento da escrita, considerado por Roncador como impulso autobiográfico. Esses fragmentos autobiográficos seriam para lembrar ao leitor que as histórias construídas seriam uma prática real, abrindo um

espaço simbólico dos contos desse livro, ou seja, o espaço de representação, ao mundo real, não fictício. O maior exemplo de hibridismo em toda a obra de Lispector. E também expõe que o livro teria um tom farsesco, histórias construídas em torno do cômico, às vezes do absurdo, não chegaram a construir um clímax e não culminaram no autoconhecimento, como por exemplo, “Miss algrave” e “Praça mauá”, ao contrário da escrita primeira.

Um fato interessante é que Roncador não se prende a “Explicação”, pois classifica esse texto também como autobiográfico e não o analisa separadamente, e sim fazendo relações entre os contos “Por enquanto” e “Dia após dia”.

Além disso, Sônia Roncador expõe que Clarice, ao produzir as narrativas derradeiras, problematiza alguns mitos ou pressupostos literários, buscando “desmistificar a ficção”. A escrita literária seria uma prática sem sentido, às vezes imoral, se fosse puramente estética. A autora problematiza, também, o tipo de relação com os leitores que seus escritos primeiros não pareciam encorajar, parecendo não levar o leitor ao “estado de fascinação” como acontecia anteriormente.

Concordamos com Roncador no sentido de que existem algumas semelhanças entre *Objeto gritante* e *A via crucis do corpo*. O estudo feito pela pesquisadora é válido para analisarmos a coletânea de contos, já que a problemática da escrita e a suposta intenção de Clarice Lispector em fazer uma anti-literatura estão presentes também nessa coletânea. Discordamos da estudiosa quando classifica *A Via crucis do corpo* como um impulso autobiográfico. Analisaremos o livro em outra perspectiva em um momento mais adiante.

O toque de ironia, a suposta má qualidade dos contos, o problema de não saber fazer história por encomenda, o escrever sobre assunto perigoso exposto na “Explicação” e também um toque sutil de um discurso caricato em alguns contos da coletânea, inicialmente, realiza uma espécie de (pre) juízo ao livro *A via crucis do corpo*. Alguns dos críticos não perceberam que o mascaramento e a dissimulação foram uma estratégia já usada por de Clarice Lispector em *A legião estrangeira* (1964). Esse livro também é uma coletânea de contos em que a autora intitula a segunda parte do livro de “Fundo de Gaveta”, título sugerido por Otto Lara Rezende, “mas por que livrar-se do que se amontoa? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que não presta me interessou muito” (LISPECTOR, 1964, p.132). Esse é um comentário metanarrativo feito pela autora em suas

produções, em que a linguagem se torna metaficcional e abstrata, preocupada com o questionamento de um fazer literário mais do que com o resultado de sua produção.

## REFERÊNCIAS

- BECHENUCCI, Bruna. *Lixo sim*. Revista Veja. 31/07/74. FCRBL.
- COUTINHO, Sônia. *A vida do corpo*. O Globo. Rio de Janeiro. 28/07/74. FCRBL.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Atica, 1995.
- HELENA, Lúcia. O discurso do silêncio: *a narrativa dinâmica de Clarice Lispector*. Suplemento literário do Estado de São Paulo. 11/08/74. FCRBL.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova. 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor. 1974.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Ed.Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.
- PÓLVORA, Hélio. *Da arte de mexer no lixo*. Jornal do Brasil. São Paulo. 13/08/74. FCRB.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento; a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

## PALAVRAS DA CONSOLIDAÇÃO DA REPÚBLICA: OS CIDADÃOS BRASILEIROS NOS DISCURSOS DE FLORIANO PEIXOTO

Renata Ortiz Brandão (UNICAMP)

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo compreender a designação de *cidadão* na materialidade textual da enunciação do presidente da República Floriano Peixoto. O estudo está ancorado na Semântica do Acontecimento, que assume uma posição materialista sobre a linguagem, a partir da qual concebe as relações estabelecidas com o real, o que está para ser significado pela linguagem, como históricas. Entende-se que uma palavra, enquanto forma da língua, significa na relação dialética entre uma memória de enunciações passadas e o presente do acontecimento, produzindo, nesta relação, uma latência de futuro - jogo que configura a designação de uma palavra no acontecimento enunciativo. Por meio da análise das predicacões/determinações diretas e indiretas que *cidadão* recebe nos discursos selecionados, buscou-se compreender o modo como a palavra significa nos movimentos de filiação e de diferença em relação aos sentidos que se estabilizam na República Ocidental Moderna a partir da Revolução Francesa. As análises mostraram tanto a presença da cognata *concidadãos*, quanto uma crescente presença de expressões concorrentes não cognatas como *Nação*, *Brasileiros*, *Pátria*, que significam antes um sentimento patriótico do que uma identificação com o regime jurídico-político republicano.

**Palavras-chave:** cidadão, enunciações presidenciais, República Brasileira, semântica.

### Introdução e Objetivos

O presente trabalho<sup>45</sup>, filiado a uma semântica enunciativa de base materialista, a Semântica do Acontecimento, teve como objetivo geral a compreensão da designação do nome *cidadão* na enunciação do presidente da República Brasileira Floriano Peixoto. O

---

<sup>45</sup> Este trabalho é parte de uma pesquisa de Iniciação Científica realizada com o financiamento e o apoio do PIBIC/CNPq, responsável por estimular uma maior articulação entre a graduação e a pesquisa, ampliando assim o acesso e a integração à cultura científica. Agradeço especialmente a minha orientadora, a Professora Dra. Sheila Elias de Oliveira, por todo suporte, ajuda, atenção e diálogo.

intuito foi investigar como a palavra *cidadão* significa na enunciação do presidente; que predicções/determinações recebe nos textos que compõem o *corpus*<sup>46</sup>; bem como compreender o modo como o governante afirma seu pertencimento ao regime republicano. As questões pontuais nos permitem compreender a significação desta palavra fundamental na construção das Repúblicas Modernas no momento de implantação e consolidação do novo sistema político no Brasil, tal como ela aparece na enunciação do chefe de Estado.

A palavra-objeto – *cidadão* – é considerada no senso comum do *domínio político*, uma vez que faz parte da terminologia da organização do Estado e que é enunciada por locutores-*políticos*, “ou seja, por indivíduos que tomam a palavra enquanto representantes do povo, legitimados pelo regime político do país” (OLIVEIRA, 2012, p.110). A palavra, enunciada por um locutor-presidente no início da República, traz em sua história de enunciações a relação com o equivalente em francês – *citoyen* – e os movimentos de sentidos que a palavra do francês irradia nas línguas do Ocidente a partir da Revolução Francesa e da fundação da República Moderna Ocidental. A questão foi observar como, por meio das predicções/determinações que recebe, a palavra *cidadão* se atualiza no dizer, o modo como significa no presente dos acontecimentos enunciativos em que o presidente republicano toma a palavra, inscrevendo sentidos para o novo sistema político.

Nosso primeiro contato com os estudos sobre a palavra *cidadão* e outras de mesma raiz morfológica se deu por meio dos trabalhos de Oliveira (2006), que investigou o percurso da palavra *cidadania* como entrada nos dicionários de língua portuguesa, mostrando que, embora essa palavra venha do francês (*citoyenneté*) e que seu sentido derive de uma mudança de sentido político de *cidadão* registrada no final do século XIX semelhante à que acontece na França revolucionária do século XVIII com as equivalentes *citoyen/citoyenneté*, o percurso de *cidadão* e *cidadania* nos dicionários brasileiros do século XX é diferente do percurso lexicográfico das palavras equivalentes francesas. A autora mostra que, se a instauração da República trouxe uma nova acepção política para a palavra, esta acepção permaneceu quase inalterada nos dicionários brasileiros, o que indica um trabalho enunciativo pequeno sobre a palavra ao longo de todo um século de República no Brasil.

---

<sup>46</sup> Textos repertoriados: o discurso de posse de Floriano Peixoto, de 23 de novembro de 1891; o manifesto que Floriano Peixoto realizou em nome do governo em 7 de abril de 1892; e o decreto de desterro feito por Floriano Peixoto em 13 de abril de 1892 - todos retirados de Peixoto (1939).

Para compreender os caminhos de *cidadão*, nos perguntamos, ao longo de nosso trabalho, qual o lugar dessa palavra, tão importante na Revolução Francesa e no pensamento republicano moderno, na enunciação de Floriano Peixoto. Estas perguntas ganham força em uma conjuntura em que, de um lado, há uma filiação a sentidos produzidos na França Revolucionária, por outro, há uma aparente estagnação nos sentidos da palavra em um longo período (o século XX).

### **Procedimentos Metodológicos**

Esse estudo está ancorado na Semântica do Acontecimento. Trata-se de uma semântica que “considera que a análise do sentido da linguagem deve localizar-se no estudo da enunciação, do acontecimento do dizer” (GUIMARÃES, 2002, p.7). Entende-se que uma palavra, enquanto forma da língua, significa na relação dialética entre uma memória de enunciações passadas e o presente do acontecimento, produzindo uma latência de futuro. O acontecimento produz a cada vez uma nova temporalidade. É neste jogo entre presente, passado e futuro que se configura a designação de uma palavra no acontecimento enunciativo. A *designação* é entendida como a “significação de um nome, mas não enquanto algo abstrato”, mas enquanto uma relação linguística tomada na história (GUIMARÃES, 2002, p.9). Não se trata da atribuição de um sentido fixo ou único à palavra *cidadão* e suas determinações, mas sim “da compreensão do modo como o presente do acontecimento trabalha sobre a latência da significação da palavra, repetindo e/ou deslocando sentidos, e de que modo” isso se dá ao longo do *corpus* que aqui analisamos (OLIVEIRA, 2012, p.110). É preciso, então, observar as operações de textualidade em torno da palavra, e as cenas enunciativas configuradas a partir destas operações.

Uma *cena enunciativa* “se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas linguísticas” (GUIMARÃES, 2002, p.23). Desse modo, é a cena enunciativa que distribui os lugares de enunciação no acontecimento, configurando assim o agenciamento das figuras da enunciação: o Locutor (L), o locutor-x (l-x) e os enunciadores (Es). O Locutor é aquele que é responsabilizado pelo dizer. Segundo Guimarães (2002, p.24), “para se estar no lugar de L é necessário estar afetado pelos lugares sociais autorizados a falar” (ibidem, p.24), ou seja, é

necessário estar predicado por um lugar social. A este lugar social do locutor Guimarães chama de *locutor-x*, “onde o locutor (com minúscula) sempre vem predicado por um lugar social que a variável x representa (presidente, governador, etc)” (ibid., p.24). Os enunciadores (individual, genérico, coletivo e universal) são *lugares de dizer* que se apresentam como representações - independentes ou fora da história – “da inexistência dos lugares sociais de locutor” (GUIMARÃES, 2002, p.26). O modo como se configura na enunciação o lugar de dizer projeta sentidos sobre a relação locutor-alocutário, afetando o modo pelo qual o locutor-presidente se representa ao se dirigir ao povo como alocutário. Esta predicação do “eu” incide sobre as formas linguísticas (em nosso caso, a que tomamos como objeto, a palavra *cidadão*), que vão sendo predicadas/determinadas nos textos em que se inscrevem. Essas determinações podem ser observadas nos movimentos textuais de *reescritura(ção)* (retomada) e *articulação* (contiguidade).

A reescrituração, conforme Guimarães (2007, p. 84), “é o procedimento pelo qual a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito fazendo interpretar uma forma como diferente de si”. Por sua vez, a articulação são relações de contiguidade local que, não redizendo, afetam as expressões linguísticas no interior dos enunciados ou na relação entre eles (ibidem). Segundo Guimarães (2002), “não há texto sem o processo de deriva de sentidos, sem reescrituração” (2002, p.28). Essa deriva ocorre exatamente nos pontos em que se estabelecem identificações de semelhanças e de correspondências. Nesse sentido, as predicções de uma forma linguística (*cidadão*, no nosso caso), seja nos procedimentos de reescritura ou de articulação, realizadas sob uma aparência de neutralidade, mostram-se como pontos de deriva, de movimento dos sentidos.

Interessou-nos particularmente para este trabalho o artigo de Guimarães (2007) sobre o conceito de Domínio Semântico de Determinação (DSD), procedimento que nos é fundamental para as análises do *corpus*, uma vez que representa os sentidos das palavras em virtude da relação de uma palavra com a outra, no texto em que se insere. Importa para nós a concepção de Guimarães de que é o processo enunciativo que constrói essas determinações para as expressões linguísticas. As relações entre as palavras são escritas no DSD por meio de alguns sinais específicos, determinados por Guimarães (2007): “┌ ou └ ou ⊥ ou ⊥ (que significam determina); — que significa sinonímia; e um traço como \_\_\_\_\_, dividindo um domínio, significa antonímia” (ibidem, p.81).

Oliveira (2012) analisa os discursos de posse dos presidentes da Primeira República brasileira, com o objetivo de compreender as especificidades semânticas de *cidadão(s)/concidadãos* e levanta a hipótese de que a instabilidade de *cidadão* e de seus derivados é uma característica do modo como essas palavras se constituem no regime republicano brasileiro. Ela nega, no entanto, que esta instabilidade se deva apenas aos períodos de ditadura que vivemos no século XX, mas que se constitua também nas enunciações dos períodos democráticos, o que a autora associa “à falta de um projeto republicano de Estado e de mecanismos que garantissem sua manutenção a despeito das mudanças de governo” (OLIVEIRA, 2012, p.127). A partir da hipótese levantada por Oliveira, investigamos as particularidades dos sentidos de *cidadão(s)* nas enunciações presidenciais de Floriano Peixoto, em sua instabilidade e, talvez, em pontos de estabilidade. Ao lançar luz sobre suas significações específicas, nas enunciações do presidente Floriano Peixoto, nossa análise, esperamos, permitirá aprofundar a análise da autora em relação a este primeiro momento da República no Brasil.

### **Análises e Resultados**

Os procedimentos textuais de reescritura (retomada) e articulação (contiguidade) servirão para observar as predicacões/determinações semânticas diretas e indiretas da palavra *cidadão* nos discursos presidenciais que compõem o *corpus*. As predicacões diretas são aquelas que incidem diretamente sobre *cidadão*, e as indiretas são aquelas que, ao predicarem palavras que predicam *cidadão*, a predicam por intermediação. Uma dessas palavras que predicam *cidadão* é *República*, já que *cidadão* identifica o sujeito republicano em sua relação com o Estado. Outra predicacão indireta é a que incide sobre *concidadãos* ou outras palavras não cognatas que reescrevem *cidadão(s)*. Procuramos observar também o modo como o locutor-presidente se significa e significa seus destinatários, além de terceiros a quem se refere, buscando compreender quem se inclui na identificação pelo nome *cidadão*.

**Discurso de posse de Floriano Peixoto – 23 de novembro de 1891. In: PEIXOTO, 1939, p. 36-41.**

Em seu discurso de posse, Floriano Peixoto apresenta seus primeiros intuitos que o inspirariam em sua administração pública. Além disso, ele pede o apoio do povo, do exército e da marinha para promover o bem da pátria. A divisão do todo nesses três setores mostra, de saída, que há uma divisão na sociedade, o que afeta os sentidos da palavra que aqui temos por especificidade analisar. Neste discurso, há apenas uma ocorrência da palavra *cidadãos* (grifo nosso): “A armada, grande parte do exercito e **cidadãos de diversas classes** promoveram pelas armas o restabelecimento da Constituição (...)” (PEIXOTO, 1939, p.39).

No trecho acima, *cidadãos* parece apontar para a divisão, pois além de estar predicado pela estratificação das classes sociais, a palavra funciona ao lado da expressão *grande parte do exército* e da *armada*, o que distingue civis e militares, predicando *cidadãos* como civis. É essa divisão entre os cidadãos (civis) segmentados em classes, o exército e a armada que Floriano aponta como responsável pelo feito cívico de restabelecer a Constituição, reescrevendo as expressões nominais por *classes armadas do País em prol da lei*. Nas palavras de Floriano, notamos uma ênfase na militarização do Estado que, no limite, representa um embate com a própria República, o que se dá, contraditoriamente, em uma tentativa de defendê-la. *Cidadãos* aqui aparece predicada pela expressão *diversas classes*, que estão armadas, também por oposição a militares na divisão, mas por junção a eles pelas armas.

Nas palavras de Floriano, a renúncia de Deodoro foi uma medida que poupou *a luta entre irmãos*, expressão que é reescrita por *o derramamento do sangue de brasileiros* e por *o choque entre os seus companheiros de armas* (PEIXOTO, 1939, p.39) Nesse sentido, a palavra *República* significa, pelo viés do conflito, como um processo penoso e litigioso. Ocorre ainda, por essas reescrituras, uma aproximação entre o Locutor e seus alocutários, de modo que o lugar social de presidente desliza para o lugar do coletivo, de um todos diluído, em que os brasileiros são predicados, ao mesmo tempo, como irmãos e companheiros daquele que é o chefe de Estado. Em razão de se tratar de um Locutor que assume o lugar social de um locutor-presidente, a figura do enunciador que aí fala é de um enunciador-coletivo, uma vez que representa a coletividade dos irmãos em armas. Os *cidadãos*, predicados indiretamente por *brasileiros*, significam por um viés sentimental, de irmandade e família, pois são irmãos e companheiros do chefe de Estado, do governante.

A palavra *República* aparece no discurso de posse de Floriano, mas não acompanhada de *cidadãos/concidadãos*, nem de *cidadania*. Há apenas duas ocorrências de *República*, no entanto, elas surgem para afirmar e para dizer que aquele regime se trata ainda de uma República, apesar da instabilidade e das ameaças. Ver (1) e (2) (grifos nossos):

- (1) (...) duas revoluções pacíficas que operaram pela **República** a transformação de todo nosso direito político (...) atestarão aos vindouros o amor do **povo**, da marinha e do exército pelas liberdades constitucionais, que formam e enobrecem a vida das nações modernas (PEIXOTO, 1939, p.39).
- (2) A coragem e a constância que mostraram nos combates se transformaram nos anos de paz, que temos fruído, no amor da Liberdade e da **República**, que com o **povo** fundaram e com ele querem manter e consolidar. O **povo** que sabe e quer ser livre, deve igualmente respeitar a ordem, primeira condição da Liberdade e da riqueza. Na grandiosa oficina em que se trabalha no progresso da **pátria** não há vencidos nem vencedores, grandes ou pequenos. São todos **operários de uma obra comum**. A essa obra dedicarei todo o meu esforço, para esse trabalho peço e espero o concurso de todos os **brasileiros** (PEIXOTO, 1939, p.40).

A palavra *República* significa como uma *revolução pacífica* que atestou o *amor do povo, da marinha e do exército*. Há, desse modo, não uma relação política entre o Estado Republicano e seus cidadãos, mas sim uma relação sentimental, quase de devoção, que significa os sujeitos na sua identidade nacional forjada no patriotismo e no sentimento, no afeto pela pátria, pelo Estado, e que contradiz todo o conflito posto anteriormente.

*República* predica indiretamente *cidadão* e apresenta seus sentidos instabilizados por uma predicação que indica uma instabilidade referencial que encaminha para dois sentidos recorrentes: a República está em construção e precisa ser defendida. Nesse sentido, os *cidadãos* são predicados pela expressão *operários de uma obra comum*, cuja obra é trabalhar pelo de *progresso da pátria*.

Há um processo de afirmação da necessidade de estabilização do regime do qual não participa a enunciação de *cidadão(s)* e *concidadãos*, palavras-símbolos da República Ocidental Moderna. Observamos apenas uma ocorrência de *cidadãos*, como afirmamos acima, e nenhuma de *concidadãos*. Estas duas palavras estão em concorrência com outras, não cognatas, como *país* (“cumpre-me expor ao País” [ibidem, p.36]), *brasileiros* (“o derramamento do sangue de brasileiros”), *povo* (“o amor do povo, da marinha e do exército pelas liberdades constitucionais”, “da confiança do povo, do exército, e da marinha espero não desmerecer” [ibid., p.40]), *pátria* (“integridade da pátria” [ibidem, p.39], “promover o bem da pátria” [ibid., p.40]), não sendo tão mobilizadas e, por isso, tendo seu valor como signos republicanos esvaziado. O DSD abaixo ilustra nossas análises:

classes armadas do país em prol da lei  
⊥  
operários de uma obra em comum | CIDADÃOS | diversas classes

---

a armada e grande parte do exército

As palavras concorrentes apresentadas acima (*brasileiros*, *nação*, *pátria*) sustentam o dizer do presidente em um discurso patriótico, em detrimento de um discurso revolucionário republicano; são os sentidos da República em construção que se colocam no texto. A esfera do conflito se sobressai, os *cidadãos* estão armados; contudo, tal mobilização do sujeito republicano, exposta no dizer de Floriano, visa à aplicação da Lei, o restabelecimento da Constituição, o que não implica em si uma revolução, mas sim aponta para a defesa do regime republicano. Ao mesmo tempo, os cidadãos significam como aqueles que estabelecem uma relação de irmandade com o Estado, contrariando o sentido do conflito armado e, assim, produzindo sentidos de pacifismo. Os sentidos da palavra *cidadãos* são instabilizados por uma relação cuja prioridade é um patriotismo que não se constrói fundado na participação da coletividade na construção do país e da República que esteja além da tomada pontual das armas. A participação dos cidadãos significa pela divisão, no caso entre civis e militares e entre classes sociais, e está fundada no sentimentalismo e no amor, evocados senão dos próprios cidadãos, como se fossem gerados espontaneamente pelo fato de serem brasileiros.

Desse modo, as unidades lexicais concorrentes a *cidadãos* e *concidadãos* constituem antes uma identidade nacional do que uma relação política com o Estado Republicano; além disso, elas apagam o sentido político da relação dos sujeitos com o Estado em nome de uma relação sentimental sem ancoragem histórica.

**Manifesto de Floriano Peixoto em nome do Governo, 07/04/1892. In: PEIXOTO, 1939, p. 114-119.**

169

No início de seu governo, Floriano demitiu diversos oficiais gerais de suas respectivas comissões, a fim de realizar reformas administrativas. Tais generais publicaram na imprensa da capital um manifesto que questionava a posse inconstitucional de Floriano e, nesse sentido, reivindicavam nova eleição presidencial, nos termos da Constituição. Diante deste manifesto, Floriano publicou, em resposta, um manifesto em nome do governo, em abril de 1892, para assegurar o país de que seu governo era pautado pela honestidade e, dessa forma, escapar das ameaças constantes e do ambiente de dúvidas que o cercavam.

Neste manifesto, há uma ocorrência de *cidadãos* (“seguro da confiança de todos os cidadãos que sabem amar a Pátria e a honra” [PEIXOTO, 1939, p.118]) e outra de *concidadãos* (“Nada, concidadãos, vos asseguro em nome da minha honra, nada foi praticado por meu governo” [ibidem, p.117]). Estas palavras parecem emergir exatamente em um momento de crise, em que é necessário afirmar o regime republicano e, para isso, utilizar as palavras da República, pois é preciso dizê-la, explicitá-la, defendê-la e consolidá-la. A palavra *cidadãos* vem acompanhada da predicação *que sabem amar a Pátria e a honra*, desse modo, seu sentido aponta para uma relação sentimental entre governados e governo, uma vez que *cidadão* não significa pela relação política do sujeito com o Estado e sua possibilidade de participação efetiva, mas sim pelos sentidos de amor e de adoração pelo país.

*Concidadãos*, por sua vez, é empregado, nesse manifesto, como vocativo, e implica um deslizamento do lugar social de presidente, cujo enunciador é individual, para o lugar social do povo, cujo enunciador é coletivo, uma vez que *concidadãos* representa a expressão “cidadãos como eu”; por tratar-se de um vocativo, temos: “você que são cidadãos como eu”. Ver abaixo (grifos nossos):

Nada, **concidadãos**, vos asseguro em nome da minha honra, nada foi praticado por **meu governo**, que tem procurado administrar o país com a maior honestidade, que tem respeitado os direitos, garantindo a mais ampla liberdade de imprensa (...) (PEIXOTO, 1939, p.117)

Por um lado, apesar de o vocativo *concidadãos* presente no dizer de Floriano produzir como efeito de sentido a evidência de que o presidente assume o mesmo lugar social do povo, de seus governados, isto é, de que faz parte da coletividade e de um todo homogêneo, logo em seguida, temos a expressão *meu governo*, o que aponta para uma divisão, um apartamento deste todo supostamente homogêneo, produzindo um efeito de sentido contraditório, pois não há que se falar em um mesmo lugar social para Floriano e para o povo, se o governo é de apenas um só, do presidente, desse modo, o único responsável por administrar o país. Por outro lado, em razão do manifesto ser feito para defender o regime republicano do ataque dos opositores, dos “primeiros a animar a desordem no país e a levar seu descrédito ao estrangeiro” (ibidem, p.117), os *concidadãos* são aqueles diferentes dos generais (ou funcionários de demais cargos e patentes) que questionaram o governo de Floriano, que provocaram a “desordem” no país e que, por isso, ameaçam a República. Nesse sentido, só são (con)cidadãos aqueles que estiverem a favor do governo de Floriano, da ordem no país e da defesa da República, o que significa, no limite, não questionar a constitucionalidade da sua posse do cargo de presidente. O DSD abaixo ilustra os sentidos destas palavras republicanas:

amor à Pátria e honra da República

⊥

CONCIDADÃOS — CIDADÃOS

---

generais “desordeiros”

Tal significação está em contradição com a expressão linguística *soberania popular*, presente no manifesto de Floriano. Ver abaixo (grifo nosso):

Todos eles revelam, porem, um inconveniente espírito de indisciplina, procurando plantar a anarquia no momento crítico da reorganização da Pátria e da Consolidação das instituições republicanas, pois que não receberam legalmente delegação da **soberania popular**, única que ao lado da lei que respeitamos (...) (PEIXOTO, 1939, p.118)

No trecho acima, Floriano afirma que somente a soberania popular, ao lado da lei, poderia questionar e impor atitudes e soluções ao governo – e não os oficiais gerais, considerados indisciplinados e “anarquistas” por pedirem novas eleições. Nesse sentido, se *cidadãos/concidadãos* significa, por um lado, aqueles que estão a favor do governo de Floriano, da ordem e da defesa da República, por outro lado, significa pelo viés da soberania popular, pela possibilidade de questionamento e de estabelecimento de uma relação política com o Estado Republicano. No entanto, há um direcionamento mais forte no sentido dessas palavras republicanas, pois, de modo geral, é a 1ª pessoa do singular que se destaca como Locutor nesse manifesto, é o eu do locutor-presidente que se mostra, produzindo como efeito um tom pessoal e também autoritário, pois as resoluções e decisões concernentes aos rumos do governo republicano dizem respeito somente a Floriano. Em seu dizer, contraditoriamente aos efeitos de evidência dos sentidos de *cidadãos/concidadãos*, não há espaço para o povo, não há de fato soberania popular, uma vez que é Floriano quem se coloca à frente da nação e quem tem o dever de salvar e consolidar a República. O dizer de Floriano apresenta expressões que contradizem os sentidos de uma possível soberania popular e de um cidadão com potencial para a tomada de decisões, uma vez que o controle e organização/salvação do Governo Republicano estão sob sua responsabilidade. Floriano pode, inclusive, adotar uma postura intolerante em relação àqueles opostos as diretrizes de sua administração presidencial, pois se trata de *seu* governo.

A palavra *República* apresenta, neste manifesto, três ocorrências, o que indica uma maior mobilização e um maior trabalho enunciativo com esta unidade lexical (grifos nossos):

(1) Não é sem pesar que o Governo vem dirigir-se à **Nação**, que (...) terá certamente condenado o procedimento daqueles que, estando investidos de altas patentes para zelar e defender a **honra da Pátria**

(...) são, no entanto, por esses atos incorretos, os primeiros a animar a desordem no país e a levar o seu descrédito ao estrangeiro, onde falsamente se poderá acreditar hoje que chega para a **República Brasileira** a época desgraçada dos pronunciamentos e de sua completa ruína. (PEIXOTO, 1939, p.117)

(2) (...) o Governo saberá salvar, dentro da lei, da qual jamais se afastará e dos poderes extraordinários que o Congresso Nacional conferiu-lhe (...) – o prestígio da autoridade, a honra da **República** e os créditos desse **povo livre e digno**; certo, como está, do patriotismo de todo o Exército e Armada nacionais; contando com o apoio das classes conservadoras (...). (ibidem, p.118)

(3) (...) com grave prejuízo da consolidação da **República** e da ordem no **seio da Pátria**, o Governo resolve tomar as providências contidas nos decretos que a este acompanham. (ibidem, p. 118-119)

Nos excertos acima, os sentidos da palavra *República* parecem apontar para uma constante ameaça na ordem interna do regime e na integridade do território (em razão dos muitos levantes contra/durante o governo de Floriano), de modo a significá-la pela possibilidade de *completa ruína*. Nesse sentido, a *República* está sob a ameaça da *indisciplina* daqueles que têm por objetivo *plantar a anarquia* no país, o que significa, em outras palavras, que o regime republicano passa por um momento delicado de reorganização e de instabilidade, em que necessita ser consolidado e, portanto, afirmado/dito; por isso, é decisivo defender e consolidar a República, bem como as *instituições republicanas*; é fundamental, para Floriano, salvá-la, pois diversos riscos, promovidos por opositores, monarquistas, revoltosos, a circundam. A unidade lexical *República* é, desse modo, pautada pelos sentidos da necessidade de salvação, defesa e consolidação de sua legitimidade, a fim de garantir, com isso, os créditos do *povo livre e digno*, o apoio das *classes conservadoras* e o patriotismo do *Exército e Armadas nacionais*. Ao mesmo tempo, neste manifesto, as palavras *Pátria* e *Nação* funcionam ao lado de *República*, de modo a significá-la, bem como a significar *cidadão*, pelo viés do patriotismo, reforçando assim a identidade nacional e o sentimento de pertencimento de um todo supostamente homogêneo - mas que é constitutivamente diferente de seu governo

e de seu Estado -, o que funciona como uma maneira de potencializar os efeitos de aderência dos cidadãos, isto é, da coletividade ao manifesto e, nesse sentido, ao governo de Floriano Peixoto.

**Decreto de desterro, de 13 de Abril de 1892, publicado no “Diário Oficial” – Floriano Peixoto. In: PEIXOTO, 1939, p. 136-138.**

No Decreto de Desterro, há três ocorrências da palavra *cidadãos*: *maus cidadãos*, *cidadão que primeiro exerceu a presidência da República* (referência a Deodoro da Fonseca) e *os bons cidadãos civis* (PEIXOTO, 1939, p.136-137). O fato de os cidadãos estarem divididos entre os bons e os maus implica que os sentidos da palavra *cidadãos* apontam para a divisão, que marca uma questão jurídica, uma vez que existem, por um lado, os *maus cidadãos* que devem ser punidos e, de algum modo, são aqueles que não amam a Pátria, que causam a desordem, que são contrários ao governo e que, por isso, merecem a punição do desterro. *Os maus cidadãos* são reescritos por expressões linguísticas que os predicam e especificam como *alguns mandatários do povo*, *altas patentes do Exército e da Armada* e *pretensos representantes da opinião pública* (ibidem, p.137); ou seja, os maus cidadãos têm seus sentidos igualmente pautados por uma divisão em categorias, que incluem tanto civis quanto militares. Nesse sentido, os *maus cidadãos* são aqueles que colocam em risco os *interesses sociais*, que atentam contra a *soberania nacional* (ibidem, p.136), que praticam atos criminosos de conspiração e perturbação da ordem pública contra os *legítimos e constitucionais representantes* (ibidem, p.137); desse modo, vão contra um suposto dever do Governo, apontado pelo Decreto, de manter a *ordem* e a *segurança pública* (ibidem, p.136) e, assim, ameaçam a República. Por outro lado, os *bons cidadãos civis* são somente aqueles cujo patriotismo, isto é, cujos *votos patrióticos* (ibidem, p.137) estão em conformidade, acordo e sintonia com as severas medidas de repressão de Floriano (o desterro, neste caso) para salvar a República, isto é, para alcançar a *salvação pública* (ibid., p.137) No entanto, tais bons cidadãos civis, apesar de predicados pelas expressões linguísticas *dedicados servidores da República* e *os mais solenes testemunhos de consciência nacional* (ibid., p.137), o que produz como efeito uma igualdade dentro do todo dos bons cidadãos, também têm seus sentidos afetados por uma divisão constitutiva, uma vez que eles se organizam “desde os mais

elevados postos e cargos até os mais obscuros” (ibid., p.137), ou seja, separados em classes e grupos distintos, que se relacionam em uma escala hierárquica de poder; ao mesmo tempo, não há inclusão dos militares, ou seja, dos não civis. Assim, não se produz como sentido nem a igualdade nem a homogeneidade no coletivo dos *bons cidadãos civis*.

Neste Decreto, a palavra *República*, que funciona ao lado das palavras *Governo* e *país*, significa por predicções/determinações que indicam a instabilidade de um regime ameaçado, cujo processo de organização e estabilização mostra-se penoso. A palavra *país*, que representa a unidade do território enquanto divisão político-administrativa, é acompanhada pela expressão “situação melindrosa” (ibidem, p.137), que a predica como algo que está ameaçado e instável e que, por isso, encontra-se *em período de reorganização política e reconstituição financeira* (ibid., p.137). Desse modo, fica a cargo do *Governo* o dever de resgatar a ordem e a segurança pública, recorrendo, inclusive, a medidas intransigentes, autoritárias e intolerantes. A *República* significa, não só no Decreto de Desterro, mas nos demais pronunciamentos de Floriano aqui analisados, pela ameaça das *perturbações da ordem pública* (ibid., p.137). Nesse sentido, se os sentidos de *República* são afetados por um período instável de reorganização, se as instituições republicanas se encontram ainda ameaçadas por atentados e perturbações, surge uma demanda por paz e estabilidade, que só poderá ser efetivada por meio do desterro, apontado como a única maneira de eliminar a desordem. Desse modo, com o regime republicano significado pela instabilidade e pela constante ameaça, é a própria relação do *cidadão* com o Estado Republicano que se encontra fragilizada, pois os sentidos desta palavra se encontram afetados por uma divisão constitutiva entre os bons e os maus que, por sua vez, também se dividem, inclusive hierarquicamente, em categorias distintas de classe, grupo e ordenação.

## Conclusões

As análises sobre a designação da palavra *cidadão* e suas concorrentes cognatas e não cognatas mostraram que tais unidades lexicais entram produzindo sentidos, por um lado, de desigualdade e divisão, incluindo não o todo da nação, mas sim setores e classes determinadas; por outro lado, de um sentimentalismo patriótico de exaltação do regime e da Pátria que não está ancorado em uma participação efetiva da coletividade nos rumos do país,

mas sim em um sentimento de amor que parece legitimar-se simplesmente no fato de o sujeito ser brasileiro. Desse modo, parece não haver uma reivindicação do modo de participação dos sujeitos republicanos na sua relação política com o Estado.

*Cidadãos* e sua concorrente cognata *concidadãos* aparecem predominantemente no plural e funcionam como marcas formais que fazem ecoar, que dizem e afirmam a República como uma nova forma de governo para, de algum modo, aproximar o governo de seus governados, uma vez que carregam uma memória republicana ocidental. Tais palavras, no entanto, não significam como a reivindicação de uma nova prática política em que o povo participa coletivamente no regime republicano, mas sim como um discurso patriótico sentimental, que constrói a identidade nacional pautada por sentimentos individuais e ligada a um imaginário de pátria. O nacionalismo patriótico é assim reforçado pelo emprego de palavras concorrentes não cognatas, como *nação*, *pátria*, *brasileiros*, *irmãos*, que entram produzindo os sentidos de amor à Pátria, bem como de irmandade e de adoração ao regime e ao governo.

O sujeito republicano, nos dizeres de Floriano, significa como aquele que deve amar a Pátria e a República, bem como preservar a ordem pública, sem questionar as decisões e medidas do governo, o que garantiria um suposto progresso do país. O cidadão brasileiro não estabelece, portanto, uma relação política participativa e democrática com o Estado Republicano, mas sim uma relação sentimental, em que deve ser devoto de seu governo e admirador de seu líder, mas não participante nas decisões públicas.

## REFERÊNCIAS

- GUIMARÃES, E. *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes Editores, 2002.
- GUIMARÃES, E. Domínio Semântico de determinação. In: GUIMARÃES, E.; Mollica, M. C. (orgs.). *A palavra: forma e sentido*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.
- OLIVEIRA, S.E. *Cidadania: história e política de uma palavra*. Campinas: Pontes, RG Editores, 2006.
- OLIVEIRA, S.E. Cidadãos e concidadãos nos discursos de posse da Primeira República. *Signum: Estudos da Linguagem*, v.15, n.3, p. 105-128, 2012.
- PEIXOTO, S. *Floriano: memórias e documentos*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

## **A LINGUAGEM JURÍDICA COMO FATOR DE EXCLUSÃO E DOMINAÇÃO**

**Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR)**

176

A linguagem é uma condição de existência do mundo tal qual como nós o conhecemos hoje. Somente o homem tem a capacidade da linguagem e é através dela que ele pode interagir e trocar experiências com outros homens.

BORDINI (1993) afirma que é através da linguagem que o homem se reconhece como humano, pois pode se comunicar com os outros homens e trocar experiências. O autor aponta como uma condição para a manifestação da linguagem a existência de um grupo humano, no qual o sujeito se confronte com o conjunto e se perceba como indivíduo.

Logo, o homem utiliza a linguagem para se comunicar, trocar informações, construir e expressar seu pensamento e também para estabelecer relações com outros homens no âmbito da convivência social. Assim, é na convivência social que nasce a linguagem, já que o homem a utiliza para estabelecer relações com outros homens.

Ocorre que a linguagem não se restringe ao ato de comunicar, pois ela proporciona a interação social pelo discurso, que provoca reações nos falantes, razão pela qual, o uso das expressões linguísticas produz efeitos e consequências que são determinadas pelas situações em que foram produzidas.

Dessa forma, o homem utiliza em cada situação concreta de comunicação um tipo de linguagem diferente que lhe seja adequada. Como as situações comunicativas são muito diversificadas, existem incontáveis formas de expressar e estabelecer a comunicação entre os homens.

Bakhtin (1997) chama de gêneros discursivos esses vários tipos de enunciados utilizados pelo homem na situação concreta. Marcuschi (2003, p.04) entende que esses gêneros podem ser agrupados em domínios discursivos quando apresentem práticas e rotinas comunicativas institucionalizadas próprias e exclusivas e ainda abranjam vários gêneros, como, por exemplo, os discursos jornalístico, religioso e jurídico. Já Bakhtin denomina esses

domínios de esferas de atividade. No presente trabalho trataremos especificamente do domínio discursivo jurídico.

O Direito, como qualquer outra ciência, desenvolveu práticas e rotinas extremamente institucionalizadas, próprias e exclusivas. Também desenvolveu uma linguagem científica peculiar com utilização de jargões, que servem para concentrar e reunir em uma única palavra determinados conceitos que poderiam exigir até mesmo uma frase inteira para serem explicados, caracterizando-se, desse modo, por possuir uma linguagem diferenciada.

Ocorre que a linguagem jurídica, ainda que diferenciada, é uma realidade com a qual, mesmo não percebendo, muitos indivíduos convivem cotidianamente. Por exemplo, quando compramos uma passagem de ônibus estamos automaticamente aderindo a um contrato de transporte; quando compramos crédito para o telefone celular estamos aderindo a um contrato de telefonia ou, ainda, quando efetuamos uma simples compra no supermercado estamos celebrando um contrato de compra e venda de mercadorias.

Logo, o Direito e os gêneros jurídicos estão muito mais presentes no dia a dia das pessoas do que elas imaginam, pois somente podemos fazer aquilo que a Lei não nos proíbe, bem como somos obrigados a seguir condutas por ela determinadas. Por exemplo, nós não podemos matar porque o Código Penal determina que esse ato é crime e quem cometer tal conduta será preso. Em casos de acidentes de trânsito somos obrigados a prestar socorro porque o Código de Trânsito determinou a obrigatoriedade desta conduta.

Além disso, somos obrigados a conhecer a Lei, pois está previsto na Lei de Introdução ao Código Civil (Decreto-Lei nº 4.657, de 4 de setembro de 1942) que “Ninguém se escusa de cumprir a lei, alegando que não a conhece”.

Desse modo existe uma presunção legal de que toda as pessoas do país obrigatoriamente devem ter um conhecimento mínimo das leis, eis que ninguém pode alegar por exemplo que deixou de pagar o imposto de renda, o IPTU ou o IPVA, porque não entende de Leis Tributárias. Ninguém também pode estacionar em local proibido alegando não ter entendido o significado da placa ou que desconhece o Código de Trânsito. Ninguém pode alegar que não cumpriu uma determinação judicial porque não entendeu o seu significado.

Como se vê, praticamente todos os aspectos da vida das pessoas são regulamentados, e organizados pelas leis, sendo, por isso, de suma importância o entendimento da linguagem

jurídica. Porém, o entendimento da Lei e das regras jurídicas, apesar de ser obrigatório, nem sempre é alçado pelo cidadão comum, que em muitos casos não consegue compreender o sentido do texto que lhe é dirigido em razão das especificidades da linguagem utilizada.

Vale destacar que mesmo existindo na Lei diversas determinações de que esta e também as decisões judiciais devam ser pautadas pela clareza e transparência, as próprias leis e as decisões judiciais contém mecanismos que impedem seus destinatários de compreendê-las, o que pode ser considerado um contrassenso.

Veamos o art.11 da lei Complementar nº 95, de 26 de fevereiro de 1998 que determina como as Leis devem ser elaboradas:

Art. 11. As disposições normativas serão redigidas com clareza, precisão e ordem lógica, observadas, para esse propósito, as seguintes normas:

I - Para a obtenção de clareza:

- a) usar as palavras e as expressões em seu sentido comum, salvo quando a norma versar sobre assunto técnico, hipótese em que se empregará a nomenclatura própria da área em que se esteja legislando;
- b) usar frases curtas e concisas;
- c) construir as orações na ordem direta, evitando preciosismo, neologismo e adjetivações dispensáveis;
- d) buscar a uniformidade do tempo verbal em todo o texto das normas legais, dando preferência ao tempo presente ou ao futuro simples do presente;
- e) usar os recursos de pontuação de forma judiciosa, evitando os abusos de caráter estilístico;

II - Para a obtenção de precisão:

- a) articular a linguagem, técnica ou comum, de modo a ensejar perfeita compreensão do objetivo da lei e a permitir que seu texto evidencie com clareza o conteúdo e o alcance que o legislador pretende dar à norma;

- b) expressar a ideia, quando repetida no texto, por meio das mesmas palavras, evitando o emprego de sinonímia com propósito meramente estilístico;
- c) evitar o emprego de expressão ou palavra que confira duplo sentido ao texto;
- d) escolher termos que tenham o mesmo sentido e significado na maior parte do território nacional, evitando o uso de expressões locais ou regionais;
- e) usar apenas siglas consagradas pelo uso, observado o princípio de que a primeira referência no texto seja acompanhada de explicitação de seu significado;
- f) grafar por extenso quaisquer referências a números e percentuais, exceto data, número de lei e nos casos em que houver prejuízo para a compreensão do texto;
- g) indicar, expressamente o dispositivo objeto de remissão, em vez de usar as expressões ‘anterior’, ‘seguinte’ ou equivalentes;

III - Para a obtenção de ordem lógica:

- a) reunir sob as categorias de agregação - subseção, seção, capítulo, título e livro - apenas as disposições relacionadas com o objeto da lei;
- b) restringir o conteúdo de cada artigo da lei a um único assunto ou princípio;
- c) expressar por meio dos parágrafos os aspectos complementares à norma enunciada no caput do artigo e as exceções à regra por este estabelecida;
- d) promover as discriminações e enumerações por meio dos incisos, alíneas e itens.

A teoria prega a clareza e transparência, mas na prática as leis e as decisões judiciais utilizam uma linguagem que inviabilizam a aquisição do entendimento pelo cidadão comum, relegando-o a uma “nata” de especialistas do domínio jurídico.

A falta de compreensão da linguagem impede o cidadão comum de exercer seus direitos e exigir suas garantias fundamentais, tornando-se, conseqüentemente, um ser dominado em razão da incompreensão dos textos jurídicos.

Essa dominação exercida sobre o cidadão comum por meio da linguagem jurídica não é recente. Pêcheux (1990) afirmou que após a Revolução Francesa a burguesia organizou uma nova divisão da sociedade, sob a cobertura de uma unidade fundada no Direito. O autor em sua obra *Delimitações Limitações, Inversões, Deslocamentos* afirmou que o discurso do Direito constitui-se após a revolução Francesa na nova língua de madeira da época moderna pois representava no interior da língua a maneira política de negar a política. Então, desde aquela época já se criavam barreiras políticas invisíveis entre as classes sociais por meio da dominação ideológica jurídica.

Portanto, diante da grande abrangência que a linguagem jurídica tem na vida diária das pessoas escolheu-se como tema para este trabalho uma análise científica da linguagem utilizada nos gêneros do domínio jurídico. Será feito um estudo buscando demonstrar os mecanismos linguísticos utilizados na linguagem que dificultam o cidadão comum de entendê-la bem como será feita análise de como a linguagem e o discurso jurídico podem ser utilizados como instrumento de dominação.

A escolha do tema se justifica pelo fato de que a linguagem jurídica como objeto de estudo da linguística é uma matéria pouco explorada, não existindo muitos trabalhos que descrevam o funcionamento desse discurso. Assim busca-se elaborar um trabalho nessa área que por certo enriquecerá as duas áreas, a do Direito e da linguística.

### **Análise preliminar de um Acórdão**

O estudo tendo-se em vista que o Direito é uma área muito vasta composta por inúmeros gêneros discursivos tomará como objeto preferencial da análise o gênero denominado Acórdão.

A eleição desse gênero como objeto de estudo se justifica em razão de que ele conjuga em um único texto vários discursos distintos, com linguagens distintas também. No acórdão estão presentes o discurso da lei, o discurso dos doutrinadores, o discurso de outros juízes, o discurso de outros tribunais através das jurisprudências, o discurso das partes, o discurso do juiz de primeiro grau. E todos esses discursos são organizados por meio do discurso dos juízes desembargadores (enunciadores) responsáveis pela elaboração e redação do Acórdão, sendo que este é dirigido às partes (enunciatários).

Na análise dos Acórdãos serão buscados os chamados “juridiquês, ou seja, os abusos de rebuscamento de linguagem.

Para esta publicação, fruto da apresentação do III Encontro Tricordiano de Língua e Literatura, foi feita a análise de um Acórdão com o intuito de demonstrar a diversidade de discurso nele presente e como o enunciador organiza estes diferentes discursos para convencer seu público da veracidade da decisão.

Foi escolhido para análise um Acórdão publicado no site oficial Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais ([www.tj.mg.gov.br](http://www.tj.mg.gov.br)), cujo acesso é permitido a qualquer cidadão.

Porém, para que se proceda a análise propriamente dita, é necessário explicar sucintamente o que é um Acórdão. Este gênero discursivo do domínio jurídico é nos termos do artigo 163 do Código de Processo Civil Brasileiro ( Lei 5.869 de 11 de janeiro de 1973) um julgamento proferido pelos Tribunais.

Em termos populares, Acórdão é a segunda decisão dada em um processo judicial, quando uma das partes, não se conformando com a sentença do juiz de primeiro grau, recorre ao tribunal pedindo nova decisão.

Vale destacar que a sentença é uma decisão dada por um único juiz e o Acórdão é uma decisão dada por três desembargadores, na qual prevalecerá o entendimento da maioria, pois não há obrigatoriedade de unanimidade das decisões.

O Acórdão em análise trata de um caso no qual foi interposto recurso pelas partes que, não se conformando com a sentença de primeiro grau, recorreram ao Tribunal pedindo uma nova decisão. Para efeito da publicação nestes Anais, não será feita a análise completa do Acórdão escolhido, mas de apenas alguns de seus trechos.

A primeira análise pretende demonstrar a diversidade de discursos presentes organizados pelo juiz desembargador relator (enunciador), e será feita do trecho inicial no

qual está sendo julgado o pedido de uma das partes de gratuidade da justiça, ou seja, o pedido de não pagar despesas processuais.

O juiz desembargador relator, o qual, a partir deste momento, chamarei apenas de relator, descreveu o pedido da parte nos seguintes termos: *Preliminarmente, deve ser examinado o pedido de concessão dos benefícios da gratuidade da justiça formulado pelos apelantes às f. 77 e 82.(p. 2)*

Em seguida o relator, ao analisar o pedido, fundamentou sua decisão citando primeiramente a Lei, conforme se segue:

Dispõe o parágrafo único, do art. 2.º, da Lei n. 1.060/50 - que estabelece normas para a concessão de assistência judiciária aos necessitados que:

"considera-se necessitado, para os fins legais, todo aquele cuja situação econômica não lhe permita pagar as custas do processo e os honorários de advogado, sem prejuízo do sustento próprio e da família".

E o § 1.º, do art. 4.º, da mesma lei, estabelece que:

"presume-se pobre, até prova em contrário, quem afirmar essa condição nos termos desta lei, sob pena de pagamento até o décuplo das custas judiciais".

Em seguida o relator proferiu seu entendimento e citou uma jurisprudência, ou seja, uma decisão de outros juízes (pg.3) para fundamentar a decisão:

A assistência judiciária gratuita, quando requerida, deve ser deferida, pois:

"a lei não condiciona a concessão do benefício da assistência judiciária gratuita a prova inicial de sua necessidade, constituindo cerceamento a tal direito o indeferimento de plano, do pedido, formulado dentro das disposições do art. 4.º, da Lei n. 1.060/50, visto que assim

procedendo, afronta o juiz o disposto nos parágrafos 1.º e 2.º do citado dispositivo legal" (in JUIS, Jurisprudência Informatizada Saraiva, n. 12, TAMG, 1ª Câmara Cível, rel. Juiz Herondes de Andrade).

Novamente proferiu seu entendimento e o fundamentou com outras jurisprudências:

Cumpre ressaltar que o conceito de pobreza ou miserabilidade jurídica, para os fins do art. 4.º, da Lei n. 1.060/50, não deve ser confundido com a situação de indigência, sendo apenas necessário, inicialmente, que declare o requerente que os valores por ele percebidos são insuficientes para arcar com o pagamento das despesas processuais e honorários advocatícios, sem prejuízo próprio ou de sua família.

Neste sentido, apresenta a jurisprudência dominante em nossos tribunais:

Para a concessão dos benefícios da assistência judiciária, à luz do art. 2.º, parágrafo único, da Lei n. 1.060/50, irrelevantes se mostram a posição social da parte e os valores vultosos que persegue a título de indenização, bastando que, no momento da ação, sua situação financeira não suporte o pagamento das custas do processo, sem que ocorra prejuízo em seu próprio sustento. (in JUIS, Jurisprudência Informatizada Saraiva, n. 12, TAMG, 2ª Câmara Cível, rel. Juiz Lucas Sávio).

Concede-se o benefício da assistência judiciária gratuita uma vez que a parte declare não ter condições financeiras para arcar com as despesas do processo, sem prejuízo do sustento próprio ou de sua família. (Tribunal de Alçada do

Rio Grande do Sul, Agi. n. 188103485, 1ª Câmara Cível,  
rel. Juiz Osvaldo Stefanello, j. em 7/3/1998).

Por fim, conclui sua decisão: “Desta forma, concedo aos apelantes os benefícios da gratuidade da justiça.”

Como se vê, foram expressos quatro discursos diferentes: o da parte, o da Lei e o de outros juízes, todos articulados para justificarem e fundamentarem o discurso do relator.

Com relação à linguagem utilizada no Acórdão, percebe-se, da análise dos trechos citados, que se trata de uma linguagem elaborada, com estilo verbal formal que utiliza expressões próprias do domínio jurídico e termos técnicos.

Outros exemplos de linguagem elaborada no mesmo acórdão:

Entendo que o douto Sentenciante examinou com acuidade e precisão todos os elementos probatórios coligidos para os autos e deu acertado desfecho à demanda. (p.06).

Admito que o advogado do primeiro apelante não se houve com a necessária e recomendável polidez e probidade na elaboração de seu arrazoadado (...) (p.11) .

Cito ainda como exemplo alguns vocábulos técnicos retirados do Acórdão:

“sucumbência”, “assistência judiciária gratuita”, “conduta desonrosa de traição matrimonial”, “douto sentenciante”, “recomendável polidez e probidade na elaboração de seu arrazoadado”, “conduta ultrajante” (p.07); “questão da ressarcibilidade dos danos morais é tormentosa” (p.07); “dissabor” (p.09), “intranquilizadora”, “vexatória” (p.09) .

Dos trechos analisados percebe-se a elaboração da linguagem e uso de expressões que não são comuns no dia a dia das pessoas, contudo com o presente trabalho não se

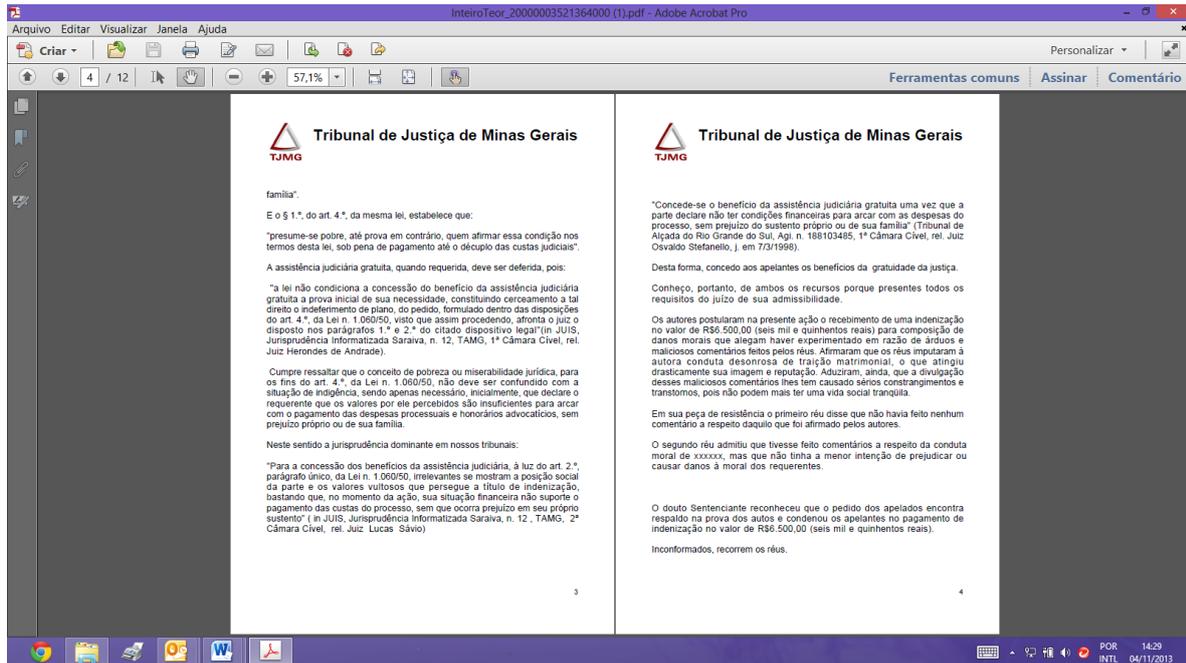
pretende chegar conclusões definitivas, pois é apenas um início de estudo que irá culminar numa dissertação de mestrado sobre esse vasto tema que é a linguagem jurídica.

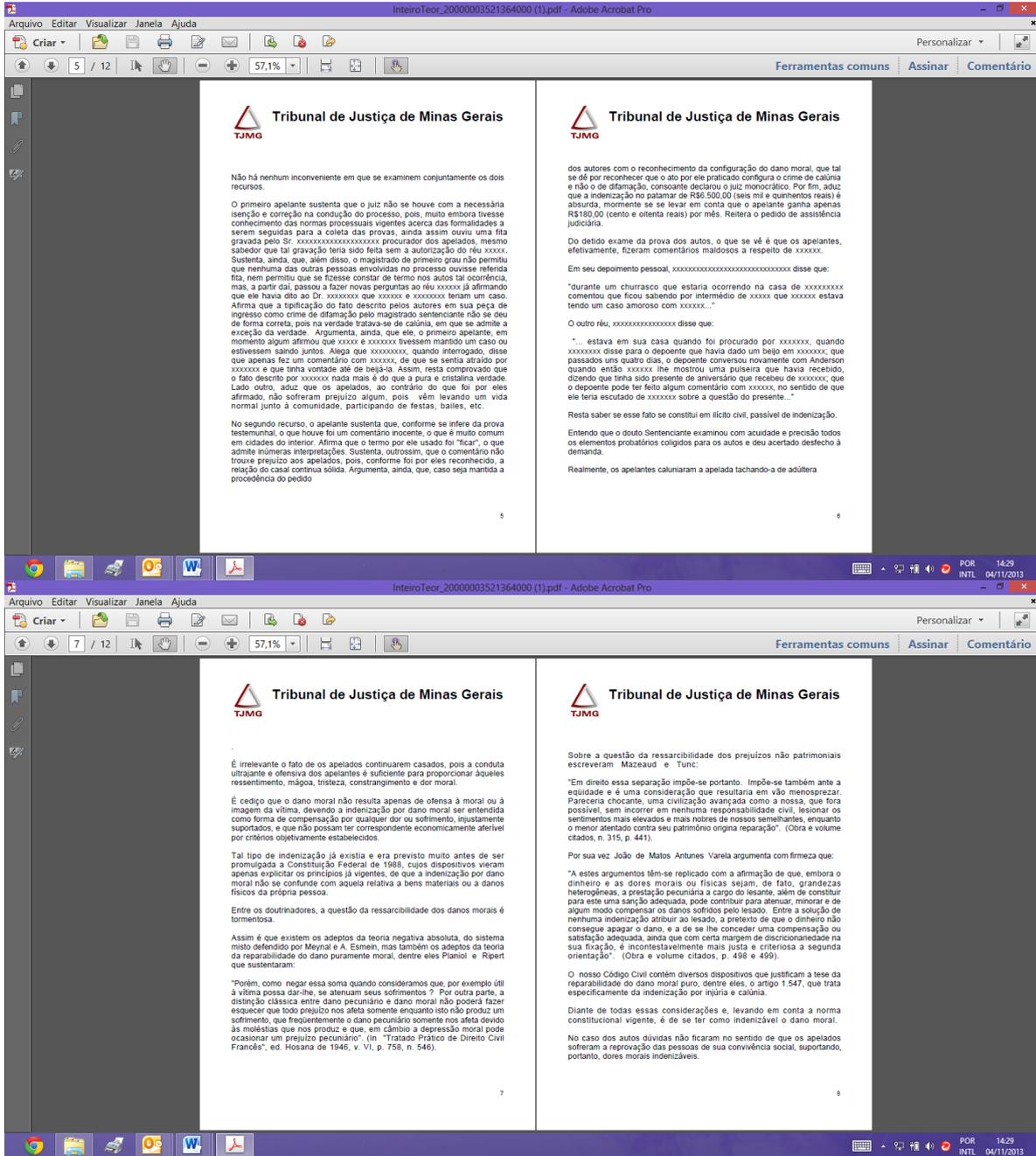
## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN Mikhail- (tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Pereira). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BORDINI, Maria da Glória, AGUIAR, Vera Teixeira. *Literatura: a formação do leitor- Alternativas Metodológicas* 2º Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- BRASIL, *Código de Processo Civil Brasileiro*, Lei 5.869 de 11 de janeiro de 1973.
- BRASIL, *Lei de Introdução ao Código Civil*, Decreto-Lei nº 4.657, de 4 de setembro de 1942.
- BRASIL, *Lei Complementar nº 95*, de 26 de fevereiro de 1998.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações Limitações, Inversões, Deslocamentos (traduzido por José Horta Nunes) - Cad. Est. Ling., Campinas, (19): 7-24, jul./dez.1990
- MARCHUSCI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade in DIONÍSIO, Angela, MACHADO, Anna R., BEZERRA, Maria A. (org.). *Gêneros Textuais* -2ª Ed.. Rio de Janeiro: Lucerna 2003.

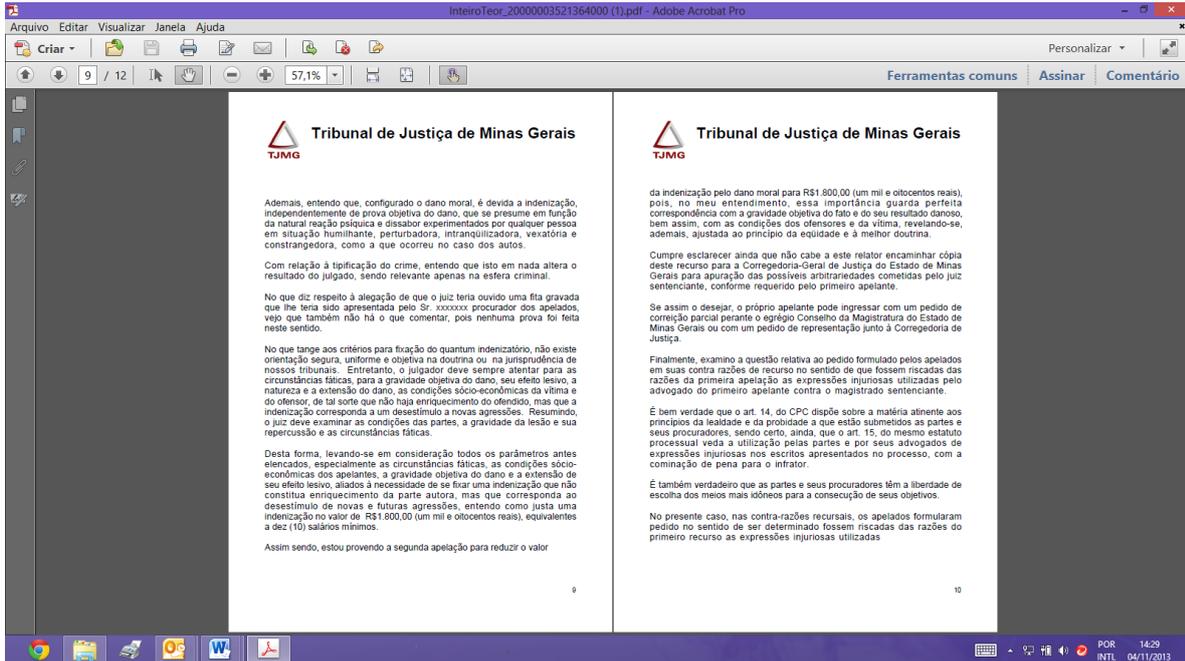
## ANEXO I – Integra do Acórdão Analisado retirado do site do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais

The image shows a screenshot of a PDF document from the Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG). The document is titled 'Acórdão' and contains legal text regarding a civil appeal. The text is in Portuguese and discusses the merits of the appeal and the court's decision. The document is displayed in a window titled 'InteiroTeor\_20000003521364000 (1).pdf - Adobe Acrobat Pro'. The window shows the standard Adobe Acrobat interface with various toolbars and a sidebar on the left. The main content area is divided into two columns, with the left column containing the 'Acórdão' text and the right column containing the 'Relatório' text. The text in the 'Acórdão' column includes the following information: 'Número do Relator: [redacted]', 'Data do Acórdão: [redacted]', 'Data do Julgamento: [redacted]', 'Data da Publicação: [redacted]', 'EMENTA: INDENIZAÇÃO - DANO MORAL - CALÚNIA - INJÚRIA - ILÍCITO CIVIL CONFIGURADO.', 'Prática ilícita civil e, via de consequência, responde pela composição de danos morais aquele que imputa a outrem prática de fato definida como crime e também fatos ofensivos à sua reputação, que, embora não se revista de caráter criminoso, incide na reprovação ético-social.', 'A C Ó R D ã O', 'Vistos, relatados e discutidos estes autos de Apelação Cível nº 00000000, da Comarca de [redacted], sendo Apelante (s): [redacted] e Apelado (a) (os) (as): [redacted].', 'ACORDA, em Turma, a [redacted] Civil do Tribunal de Alçada do Estado de Minas Gerais, NEGAR PROVIMENTO AO PRIMEIRO RECURSO E DAR PARCIAL PROVIMENTO AO SEGUNDO.', 'Presidiu o julgamento o Juiz [redacted] (Relator) e dele participaram os Juizes [redacted] (Revisor) e [redacted] (Vogal).', 'O voto proferido pelo Juiz Relator foi acompanhado na íntegra pelos demais componentes da Turma Julgadora.' The text in the 'Relatório' column includes the following information: 'Belo Horizonte, 06 de fevereiro de 2002.', 'Relator', 'V O T O', 'O SR. [redacted]', 'Trata-se de recursos de apelação ajuizados pelos réus [redacted] buscando a desconstituição da sentença de f. 49/57 do M.M. Juiz de Direito da comarca de [redacted] que julgou procedente o pedido formulado na ação de indenização por danos morais contra os mesmos [redacted] pelos apelados [redacted] condenando-os ao pagamento de R\$ 56.500,00 (seis mil e quinhentos reais), bem como dos encargos decorrentes da sucumbência, tendo sido fixada a verba honorária no percentual de 20% sobre o valor da causa.', 'As razões de recursos expendidas pelos apelantes foram objeto de referência no relatório de folhas.', 'Preliminarmente, deve ser examinado o pedido de concessão dos benefícios da gratuidade da justiça formulado pelos apelantes às f. 77 e 82.', 'Dispõe o parágrafo único, do art. 2.º, da Lei n. 1.060/50 - que estabelece normas para a concessão de assistência judiciária aos necessitados que: "considera-se necessitado, para os fins legais, todo aquele cuja situação econômica não lhe permita pagar as custas do processo e os honorários de advogado, sem prejuízo do sustento próprio e da

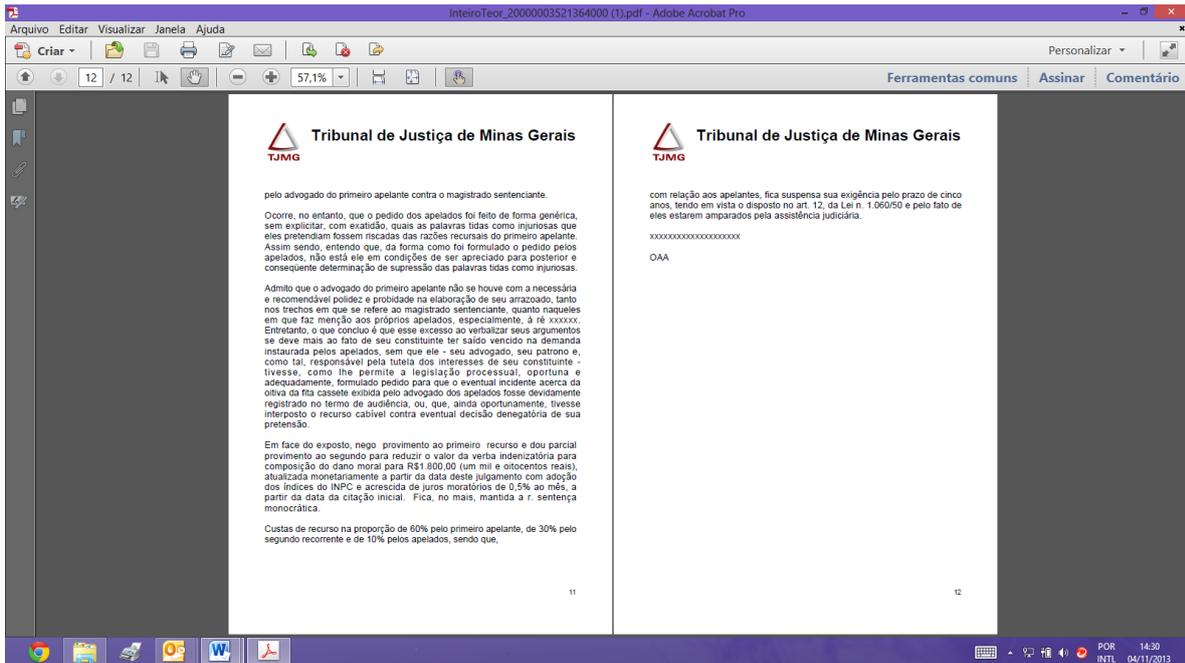




**REVISTA MEMENTO**  
V.4, n.2, jul.-dez. 2013  
Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso  
ISSN 2317-6911



188



## O DISCURSO AMBIENTAL NA ESCOLA PÚBLICA DE LAMBARI: ANÁLISE DOS PCNS E SUA INFLUÊNCIA NO LETRAMENTO AMBIENTAL

Roberto Junho de Carvalho (UNINCOR)

**Resumo:** A escola atualmente se encontra mergulhada em inúmeros desafios. Inserida num universo em que a demanda de aprendizado se faz necessária em diversas modalidades de conhecimento, a escola é o ambiente onde ocorre o intercruzamento de diversas ideologias e discursos provenientes de vários setores responsáveis pelas diretrizes de ensino, metodologias, execução de programas, etc.; sobretudo, é na escola que ocorre a interação entre esses discursos mediados pelo professor que estão em contato com o alvo final- o aluno. Talvez o maior de todos os desafios da escola seja o de desenvolver habilidades de leitura e letramento eficientes em seus alunos nos diversos conteúdos constantes nos currículos. Entendemos isso como adquirir competências e entendimento pra transformar estes conteúdos em ferramentas eficientes de inserção social e que garantam o domínio necessário para compreensão e interação nas situações de mundo. Neste contexto, a educação ambiental é de suma importância para o crescimento econômico sustentável e manutenção da qualidade de vida das futuras gerações. O presente projeto de pesquisa, resumidamente apresentado, objetiva investigar discursivamente, algumas ideologias presentes nos PCNs sobre educação ambiental e se essas ideologias estão presentes no discurso de diretores de escola, professores e alunos. A pesquisa pretende se realizar em escolas públicas do município de Lambari, MG, com diretores, professores e alunos do quinto e nono ano, e também com alunos do EJA. O material a ser analisado se comporá de redações e entrevistas realizadas nas escolas.

**Palavras chave:** Discurso, PCNS, Interação.

### Introdução

A escola se configura como interface entre as propostas de ensino e as ideologias do Estado e a comunidade. É na escola que acontece a materialização do projeto Educacional do

Estado, onde através de um corpo docente em interação com um corpo discente a prática do ensino se estabelece.

Percebe-se que a prática do ensino esta subordinada a uma ampla variedade de fatores que influem diretamente nos resultados propostos pelo Projeto Educacional do Estado. Como ilustração dessas variantes, que são inúmeras e se configuram como fatores determinantes no processo de concretização de um projeto educacional, podemos citar: condições do espaço físico das escolas, capacitação de professores, tecnologias disponíveis como suporte de ensino, envolvimento familiar e da comunidade escolar, condições de trabalho favoráveis aos profissionais da educação, desenvolvimento cognitivo dos alunos, etc.

Dentro deste contexto de escola, uma instituição perpassada por múltiplas influências culturais e interativas, ocorrem diversos tipos de letramentos. Grande importância é dada ao processo de aquisição da escrita, privilegiando a norma culta da linguagem. Esse processo de adequação da língua escrita às normas gramaticais recebe grande atenção da escola em seu trabalho com os alunos. Nos anos iniciais praticamente todo esforço da escola se concentra na tarefa de “alfabetizar” seus alunos dentro da norma padrão da língua materna.

Além da grande ênfase aplicada pela escola no uso padrão da língua, nas séries subsequentes ao ensino fundamental, percebe-se, principalmente pela carga horária dedicada a tais matérias, um grau elevado de importância atribuído ao ensino de conteúdos das ciências exatas. Não nos cabe aqui aprofundar na questão, mas há fortes indicativos que o objetivo de muitas escolas é preparar alunos para prestar vestibular e a procura pelos vestibulares, pode-se notar pela quantidade inscritos/vagas, se faz pelas profissões que oferecem maior status social e ganhos financeiros atraentes. Portanto, partindo deste princípio percebemos que alguns tipos de letramentos são privilegiados em detrimento de outros e um desses letramentos deixado em segundo plano é o letramento ambiental. Embora as ciências biológicas se configurem entre os conteúdos com carga horária considerável, seu ensino, como dissemos, está voltado à aquisição de competências para prestar vestibulares. Porém, com o início da conscientização social sobre a necessidade de preservação ambiental o tema adquire maior importância passando inclusive a ser tratado na escola como tema transversal.

Em 1996 o Governo Brasileiro sanciona a Lei de Diretrizes e Bases da Educação e esta passou a normatizar o ensino no país. A partir dos princípios estabelecidos por esta lei foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais, desenvolvidos para nortear as praticas do

ensino a nível fundamental e médio do ensino básico. Os PCNS contêm orientações e objetivos a serem alcançados nas diferentes disciplinas constantes no sistema nacional do ensino público. Ele é um ponto de partida para as escolas elaborarem seus projetos políticos pedagógicos.

O tema Meio ambiente está presente nos Pcms do Ensino Fundamental e Médio. Conforme já foi dito o tema ganhou importância social a nível internacional nos meios de comunicação e muitas grandes empresas adotam a bandeira do ecologicamente correto e sistema de produção sustentável.

Nossa investigação ocorrerá nas Escolas Públicas na cidade de Lambarí, estância hidromineral situada no sul de Minas Gerais. A cidade possui quatro estabelecimentos de ensino estaduais. Sendo que em um destes estabelecimentos é ministrado o ensino de segundo grau. A nível municipal temos vários estabelecimentos de ensino básico de 1º à 4º série, creche e pré-escola.

### **Situação a ser examinada**

A análise que se pretende realizar se fundamenta nos princípios da Análise do Discurso e o esboço do projeto, cujo gérmen é apresentado, está fundamentado nos trabalhos de Eni Orlandi, Michel Pêcheux e Bakhtin.

Em seu livro, Análise de Discurso Princípios e Procedimentos, Orlandi apresenta importantes conceitos e reflexões sobre o discurso. Neste trabalho a autora nos apresenta a linguagem em sentido mais amplo. Ela é vista não somente como um sistema de códigos. Na perspectiva discursiva, a linguagem se inscreve na história e por isso faz sentido. A Análise do Discurso objetiva trazer à compreensão como os objetos simbólicos produzem sentidos através dos gestos de interpretação empreendidos pelos sujeitos.

Bakhtin com seus princípios do Dialogismo expande a noção de diálogo considerando que todos os enunciados tem dimensão dialógica. Não apenas as interações face a face produzem atitude responsiva. Considerando como enunciados as obras de arte, as legislações, enfim, as diversas situações de comunicação da sociedade humana, Bakhtin prevê que diante destes enunciados o sujeito adotará atitude responsiva.

Pêcheux levanta a questão do sujeito ideológico. Segundo ele o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. Essa questão conduz a reflexão e a problemática da inexistência do sujeito neutro. Ao se inscrever na língua o sujeito é influenciado pelas ideologias da sociedade em que vive e o contexto histórico em que está inserido.

Partindo dos conceitos destes autores acima citados de maneira deveras superficial, com o intuito de apenas ilustrar um ponto de partida, levantamos a situação a ser examinada: investigar as ideologias presentes no discurso dos Pcms sobre Educação Ambiental e a influência dessas ideologias no discurso docente e discente das escolas a serem pesquisadas.

### **Objetivos**

Se nenhum discurso é neutro e vem carregado da ideologia do enunciador, que no caso dos Pcms, embora seja elaborado por uma equipe, representa o discurso do Estado, nosso primeiro objetivo é levantar aspectos relevantes dessa ideologia sobre Educação Ambiental. Através da análise pretendemos levantar aspectos relevantes sobre a maneira que o Estado deseja que a educação ambiental seja conduzida pelas escolas. De posse destes dados é possível verificar se é possível a materialização destes discursos através do provimento pelo Estado de situações favoráveis nas escolas a serem pesquisadas. Ou seja, o provimento de recursos à concretização das metas dos Pcms nas escolas é consonante com os discursos do Estado? Essa resposta deverá ser encontrada no discurso dos diretores das escolas que serão entrevistados.

Se o Pcn é o norteador do trabalho docente ele deve de alguma maneira influenciar o discurso do professor. O segundo objetivo é verificar como se opera essa influência no discurso docente. Através da análise do discurso do professor poderemos verificar sua posição com relação aos Pcms. Se ele adota ou não o discurso do Estado em sua prática docente. Para este fim serão analisadas as entrevistas a serem gravadas com os professores responsáveis pelo conteúdo em questão e posterior transcrição das mesmas para análise.

Numa concepção capitalista o aluno é o “produto” que a escola entrega a sociedade. Nosso terceiro objetivo é verificar no discurso do aluno evidências que demonstrem um letramento ambiental eficiente. Entendendo esse letramento ambiental como competência de entender e agir adequadamente em questões pertinentes à educação ambiental.

Os alunos deverão produzir redações com tema a ser definido posteriormente, relacionado à questão ambiental. Essas redações serão analisadas buscando evidências que comprovem um letramento ambiental em consonância com as diretrizes dos Pcms.

## **Objeto**

Nosso objeto de pesquisa serão escolas de nível fundamental. Nosso recorte para estudo se dará na última série do ensino básico, 4º série, da Escola Municipal Dr. José Benedito Rodrigues, na 8º série do EJA, na Escola Estadual João de Almeida Lisboa e no 3º ano do segundo grau da Escola Estadual Maria Rita Lisboa Pereira Santoro. Pretende-se realizar a pesquisa com alunos, professores de ciências e diretores das referidas escolas. Com os professores e diretores serão realizadas entrevistas gravadas cujo conteúdo será transcrito para análise posterior. Com os alunos a obtenção de material para análise será coletado através de redações, com tema específico, a ser produzida pelos mesmos. Apenas um percentual do material, o que será posteriormente definido, será utilizado para compor a análise. Tal porcentagem será estipulado em função da quantidade de entrevistas e redações coletadas.

## **Justificativa**

A questão ambiental é de suma importância para a manutenção do crescimento econômico, qualidade de vida, produção de alimentos e viabilidade da existência humana no planeta. A falta de políticas sérias na educação se reflete no dia a dia das pessoas. Os rios que cortam centros urbanos são depositários de lixo e esgoto. Poucos municípios têm projetos e ações voltadas para reciclagem de lixo e tratamento de esgoto.

Estas situações são reflexo de um letramento ambiental deficiente, principalmente por parte dos governantes, tendo vista que em muitos casos o problema não é falta de recursos financeiros e sim falta de projetos e vontade política. Se as pessoas possuíssem um letramento ambiental, com certeza, o assunto seria tratado com mais seriedade.

Embora o tema meio ambiente esteja na “moda” o comportamento das pessoas comuns e autoridades demonstram fragilidade na compreensão do tema e sua importância. Partindo desses princípios e pela afinidade pessoal que mantenho com o tema, considero de suma

importância um trabalho nesta área com a perspectiva que o mesmo possa ser um ponto de partida para discussões e ações na esfera educacional do município de Lambarí.

## **REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, Mikhail - *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª Ed.. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do Discurso: princípios & procedimentos*. 8ª. Ed. Campinas: Pontes, 2009.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2006.

## AMOR E MODERNIDADE EM *LA HIJA DE RAPPACCINI* DE OCTAVIO PAZ

Robson Batista dos Santos Hasmann (IFSP)

**Resumo:** A comunicação apresenta parte de uma pesquisa de mestrado recém defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Tendo como objeto de estudo a peça teatral *La hija de Rappaccini*, única obra dramática escrita pelo poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, o trabalho discute como o autor vincula dois de seus principais temas: o amor e a modernidade. Na peça em questão, esses temas estão em oposição e representam a tensão entre vida e morte. Para compreender a articulação desses temas, inicialmente apresenta-se, a partir da divisão das “etapas criativas” de Manuel Ulacia (1999), o contexto em que foi criada a peça e as peculiaridades dessa obra dentro da produção de Octavio Paz. A seguir, expõem-se os pressupostos sobre o amor, cuja origem está na visão surrealista de André Breton, ao lado das reflexões sobre a modernidade. Nesse sentido, faz-se a diferenciação entre modernidade e modernização, tal qual as apresenta Marshal Berman (2007), comparando-se a obra em estudo com ensaios e poemas do próprio Octavio Paz. Ao analisar essa peça, baseada em um conto do norte-americano Nathaniel Hawthorne, são identificados temas recorrentes em toda a obra paziana e uma visão pessimista quanto ao destino do ser humano na modernidade decorrente do avanço técnico-científico desenfreado.

**Palavras-chave:** modernidade, amor, dramaturgia, Octavio Paz.

### Considerações iniciais

A obra de Octavio Paz é instigante sob qualquer perspectiva de que se olhe. Prova disso é a enorme fortuna crítica em diversos países e sob as mais diferentes bases teóricas. Duas das principais preocupações de que o poeta e ensaísta mexicano mais se ocupou foi a problemática da modernidade e a temática amorosa na poesia. Proporcionalmente à quantidade de ensaios dedicados a essas questões é o número de estudos que procuraram, por um lado, explicar ou compreender o processo de modernização, as condições e os efeitos da

modernidade ao longo da história do ocidente e, por outro, esclarecer os diversos significados do amor. No entanto, as duas temáticas parecem ser estranhas quando se trata de relacioná-las.

A dificuldade da crítica em vincular na obra de Octavio Paz a modernidade ao amor talvez decorra da visão tradicional sobre o primeiro tema. Tradicionalmente, o que identificamos em vários estudos é que a modernidade é relacionada quase exclusivamente a uma concepção artística. Certamente não há dúvida de que Octavio Paz dedicou grande parte de sua obra a compreender nuances, modificações e permanência da obra de arte em diferentes momentos da história do Ocidente. Porém, suas reflexões extrapolam esse âmbito e colocam em debate as mais diversas perspectivas da modernidade, inclusive com suas contradições. Da mesma forma, quando percorremos a fortuna crítica sobre esse tema, vemos que um alto valor é dado à temática amorosa presente em vários poemas. Nesse sentido, o amor é visto por meio de uma visão erótica, por uma abordagem mais espiritualizada e não raro vinculado à própria escrita. Aliás, nesse último aspecto, a escrita é considerada como uma erotização da linguagem.

Sem excluir as visões críticas que sucintamente apontamos acima, neste trabalho, desejamos contribuir com a fortuna crítica paziana identificando uma possível relação entre o amor e a modernidade. Para estabelecer essa relação, ampliaremos o conceito de modernidade a partir de outros pensadores desse conceito. Do ponto de vista metodológico, é nosso interesse promover um olhar diacrônico sobre a obra do poeta mexicano a fim de verificar como ele articulou, durante sua carreira, as temáticas da modernidade e do amor.

### **Olhares sobre a modernidade**

Em seus ensaios sobre a modernidade, Octavio Paz não chega a diferenciá-los das diferentes concepções implicadas em modernismo e modernização. Como pensador hispano-americano, o *modernismo* evoca um período da história da literatura em língua espanhola que predominou na segunda metade do século 19, que, no Brasil, encontrariam pequenos contatos entre o Parnasianismo e o Simbolismo.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> O entendimento de “Modernismo” nas artes brasileiras corresponde ao de Vanguardas para os países de língua espanhola.

Dessa forma, é interessante observar a diferenciação realizada por alguns pensadores. Segundo Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007, p. 110), os conceitos de modernismo e modernização são diferentes na medida em que o primeiro aponta para questões mais voltadas à “arte, cultura e sensibilidade”, enquanto que o segundo diz respeito à “economia e à política”. Ao longo do livro, porém, essa concepção aparentemente restrita à economia e à política é ampliada. Assim, podemos dizer que é ao processo de desenvolvimento científico, industrial e tecnológico empreendido no mundo Ocidental, principalmente a partir da segunda metade do século 19 que se denomina modernização. Berman (2007) chama de *faústico* esse impulso de progresso e criação.

Essa diferenciação feita pelo crítico norte-americano convida a pensar como Octavio Paz, um poeta que é um dos principais pensadores da e sobre a modernidade. Não há dúvida de que a aproximação entre ambos os pensadores pode ser sintetizada em uma frase de Berman (2007, p. 17): “a vida, a arte e o pensamento modernos têm uma capacidade de autocrítica e auto-renovação perpétuas”.<sup>48</sup> No entanto, pouco se aborda o posicionamento de Paz sobre isso a que o norte-americano denominou como modernização, ou seja, o impulso faústico. Porém, verificamos que suas opiniões acerca dessa questão estão dispersas em diversos ensaios e entrevistas publicados ao longo de sua carreira.

A questão é tão importante que aparentemente apenas dois pesquisadores da obra de Paz chegaram a elaborar estudos de fôlego sobre ela. Em seus respectivos estudos de doutorado que dedicaram o discurso crítico de Octavio Paz, a brasileira Maria Esther Maciel (1995) e o chileno Ricardo Ferrada Alarcón (2009), defendem que o autor mexicano apresenta, com um olhar lúcido sobre os acontecimentos que conduziram a modernidade a uma crise, uma visão apocalíptica dessa concepção de mundo. Eles enfatizam que essas ideias estão presentes em livros publicados já nos anos 90, no ocaso do século 20, tais como *A outra voz* e *Conjunções e Disjunções*. Acrescentaremos que a visão apocalíptica do tempo e da modernidade aparece em entrevistas, tais como esta concedida a Juan Cruz e recopilado em *Pequeñas crónicas de grandes días* (1990):

---

<sup>48</sup> No pensamento de Octavio Paz, a categoria da arte será envolvida no que ele cunhou de “tradição da ruputura”, presente no livro *Os filhos do barro*.

Nos enfrentamos hoy a dos grandes amenazas que ponen en peligro no sólo la paz mundial sino la supervivencia del género humano: la explosión nuclear y el deterioro del medio ambiente. Ahora bien, ninguno de estos dos desastres es imputable a la injusticia del capitalismo o a la maldad del socialismo; ambos son la consecuencia de la naturaleza misma de la sociedad moderna en su conjunto. La bomba y la contaminación del planeta son el resultado del progreso técnico, no de esta o aquella ideología. La realidad ha hecho añicos a las ideologías. (PAZ, 1990, p. 130).

Com sua peculiar forma de explorar e relacionar diversos temas simultaneamente, Octavio Paz demonstra que sua preocupação com meio ambiente e o futuro da humanidade está baseada na compreensão de que o progresso (ou pelo menos a ideia de progresso) foi o responsável por conduzir o mundo a um estado limite entre vida e morte.

Esse tema permanece ainda no último livro publicado, *La llama doble* (1993). Ensaio extenso, complexo e erudito sobre as representações do amor e do erotismo nas literaturas e culturas ocidental e oriental, o leitor, no penúltimo capítulo, é estranhamente levado a pensar nas mais atuais descobertas científicas de então no âmbito da Física, da Biologia e da Química. Trata-se do capítulo intitulado “*Rodeos hacia una conclusión*”. O diálogo de Paz é estabelecido, fundamentalmente, com o do físico Steve Weinberg, *The first three minutes*, cuja data da edição lida pelo ensaísta é de 1977 e o biólogo Francis Crick, que, juntamente com James Watson e Maurice Wilkins, recebera o prêmio Nobel de física em 1962, por ter descoberto a estrutura molecular do DNA. Desse autor Paz discute o livro *Life itself, its origins and nature*, de 1981.

O que o poeta identifica nas pesquisas e previsões daqueles cientistas é uma semelhança com os primórdios do pensamento científico moderno, momento em que não havia divisão entre filosofia e ciências. Demonstrando leitura atenta dos livros, mas simultaneamente um cuidado em sempre afirmar que é um leigo, e que, portanto, não poderia discutir de igual para igual, Paz demonstra que a característica das especulações contemporâneas é a busca por compreender o ser humano e a vida, além de suas origens. Com

a Era Moderna, houve a separação dessas ramificações e a filosofia se voltou mais para o interior do homem enquanto a ciência se preocupou mais com o exterior.

Mais adiante, Paz começa a discutir com Mervin Minsky, cujo livro *The society of mind*, de 1985, trata das inteligências artificiais. O questionamento é contra a ideia da possibilidade de o ser humano criar uma máquina mais inteligente que a sua própria inteligência. Octavio Paz levanta a problemática de que, ainda que seja possível realizar uma programação com milhões de combinações, Minsky não explica os elementos exteriores ao ser humano e que, dia a dia, colocam as pessoas em situações não programadas.

Assim como criticou a ciência, sustenta com argumentos da biologia moderna as correntes anteriormente apresentadas. A teoria de Gerald M. Edelman é inserida à argumentação, mas não para mostrar que ela é mais adequada para explicar a vida e o homem, mas para mostrar a fragilidade de todas essas perspectivas postas como verdades absolutas. O que fascina Paz na teoria do neurobiologista Edelman é que no livro *Bright air, bright fire. On the matter of the mind* aparece a preocupação em mostrar como se deu o surgimento da consciência no curso da evolução e a relação da biologia com a física e a cosmologia. Sendo produto de uma evolução, a mente humana não deixa de ser história e, portanto, própria do ser humano e do sentimento amoroso.

Todos esses autores citados estão unidos pela inserção do tempo na ciência. Em outras palavras, para Octavio Paz a ciência moderna deixou as velhas concepções de previsibilidade e igualdade dos fenômenos naturais. Ele sintetiza dessa forma os livros estudados antes de fazer a conclusão sobre a presença do amor e o erotismo na literatura: “*La imaginación religiosa concibió a un Dios superior a sus criaturas; la imaginación técnica ha concebido a un Dios-ingeniero inferior a sus inventos.*” (PAZ, 1996, p. 331). Essa frase, como veremos adiante, se encaixa muito bem às ações da peça *La hija de Rappaccini*, que ele escrevera décadas antes.

Pelo que expusemos sobre *La llama doble*, levantamos as seguintes questões: que relações há entre ciência e amor? Quando, no conjunto da produção paziana, esses temas aparecem vinculados? Que espécies de tensões são criadas ao aproximar duas concepções de mundo aparentemente tão afastadas que dificilmente poderiam de imediato ter a aproximação questionada? Imaginação religiosa e técnica poderiam, na modernidade, encontrar algum ponto de convergência?

### *La hija de Rappaccini*

Todas as discussões sobre a modernização e progresso que expusemos acima e nas quais frisamos a dimensão profunda e constante das preocupações de Octavio Paz durante seus últimos anos de vida não configuram uma peculiaridade ao longo de sua produção intelectual. Acreditamos que elas estiveram presentes desde o momento em que ele amadurece sua interpretação sobre a identidade e a história do México. Ausente de sua terra natal para servir ao corpo diplomático mexicano na França desde 1945, em 1950, ele publica *El laberinto de la soledad* e retorna a seu país em 1953. Três anos depois, é convidado a fazer parte de um grupo de teatro universitário da Universidade Autônoma do México (UNAM) denominado Poesia em Voz Alta. Nessa ocasião, faz uma adaptação para o teatro do conto *Rappaccini's Daughter*, do romântico norte-americano Nathaniel Hawthorne.

A literatura de língua inglesa, durante esses anos, teve uma presença muito marcante na vida de Octavio Paz, por meio dos poetas T.S. Eliot, Williams Carlos Williams, além de e.e. cummings. Porém, em sua ensaística não encontramos textos dedicados ao autor de *A letra escarlate*. Mesmo que nosso objetivo não seja buscar uma razão para a escolha de Paz por esse conto de Hawthorne ou até mesmo pelo próprio Hawthorne, acreditamos que o a atenção do escritor mexicano é atraída pelos temas do “impulso faústico” e do amor.

*La hija de Rappaccini*, título da peça em espanhol, conta a história do jovem Juan, estudante napolitano que vai para Pádua. Ao chegar, hospeda-se em um quarto ao lado de uma casa que possui um jardim fantástico, com plantas exóticas e que exala um perfume incrível. O jardim pertence ao Dr. Rappaccini, famoso médico da faculdade local que mora com sua filha Beatriz. No desenrolar da trama, surge outro médico da mesma faculdade de Rappaccini e de quem este é rival. Trata-se de Baglioni, que há muito anos fora amigo do pai de Juan. Faz parte ainda uma velha senhora, Isabel, criada do quarto onde se hospeda o jovem napolitano.

O conflito surge do sentimento de solidão de Juan frente a essa nova jornada de sua vida e o encontro com Beatriz. Nas primeiras cenas, esse encontro possui os ingredientes de um enredo romântico. Aos poucos, porém, Juan começa a detectar mudanças em si e estranha o comportamento de Rappaccini com as plantas, pois o tratamento dedicado a elas é tão

intenso que se assemelha aos cuidados com uma filha. Dessa forma, ao receber a visita de Baglioni, é alertado de que ele poderia fazer parte de uma trama funesta elaborada por Rappaccini e sua filha. A princípio desconfia, mas decide investigar a verdade e, se possível, libertá-la do pai. Juan, enfim, descobre que as plantas do jardim são criações do pai de Beatriz. Além disso, a jovem confessa ao amado que ela também é uma das criações de seu pai.

Pela rivalidade alimentada contra Rappaccini e pela suposição de que Beatriz também fosse uma das criações do pai, Baglioni entrega a Juan um antídoto que preparara. O antídoto, no entanto, torna-se veneno para Beatriz que, ao tomá-lo, morre.

Dentro dessa trama, temos ainda que destacar dois elementos cênicos importantíssimos devido à sua carga simbólica. Um deles é uma figura crucial, totalmente estranha ao conto de Hawthorne. Trata-se de uma personagem denominada O Mensageiro, que aparece no Prólogo, no Epílogo e em outras duas cenas da peça. As demais personagens, porém, não sabem de sua existência. Outro recurso é “*el árbol*”<sup>49</sup>, uma árvore colocada no centro do cenário cuja copa envolve tanto o quarto onde Juan se hospeda quanto a casa de Rappaccini e Beatriz.

O enredo que apresentamos certamente é muito lacunar e não possibilita ter mais do que uma visão do núcleo central a história. No entanto, à medida que avançamos na compreensão, poderemos informar mais os detalhes.

## **O amor e a modernidade**

Conforme sinalizamos anteriormente, as reflexões de Octavio Paz sobre o amor estão presentes desde seus primeiros textos poéticos. No ensaio, o mesmo acontece e ganha uma perspectiva muito profunda em *A dupla chama*. Ao tentarmos compreender a permanência e as nuances de suas concepções ao longo de sua produção artística e ensaística, baseamo-nos na divisão feita por Manuel Ulacia (1999) sobre as “etapas criativas” de Octavio Paz<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Enfatizamos desde já que a palavra é masculina em espanhol. Isso será algo altamente pertinente para comprovar nossa hipótese de que, apesar do tom sombrio e pessimista da peça, a morte de Beatriz aponta para uma possível redenção da modernidade.

<sup>50</sup> Para crítico, a obra paziana pode ser dividida em cinco “etapas criativas”, cada uma marcada por momentos pelos lugares onde Octavio Paz viveu e produziu. Segunda essa divisão, a peça em estudo situar-se-ia na terceira

Podemos dizer que sua concepção sobre o amor foi formada, inicialmente, a partir dos românticos alemães. Mais tarde, durante os anos 40 e 50, o contato com André Breton, seu livro *O amor louco* e os demais grupo surrealista amplia aquela concepção. Marca ainda uma ampliação desse conceito o contato com a obra do Marquês de Sade. Desde então, para Octavio Paz, o amor será visto como uma forma de libertação do espírito, de romper a solidão a que o ser humano está condenado e, com efeito, uma comunhão com uma “Era de Ouro”, ou seja, possibilidade de deter o tempo linear e cronológico da modernidade. Essa forma de enxergar o amor é bastante semelhante aos princípios e efeitos da poesia. Por isso, ao pensar o erotismo, o pensador mexicano defende que a poesia é uma erótica da linguagem.

No desenvolvimento da concepção amorosa do mundo e do fazer poético, é essencial lembrarmos o ensaio “La dialéctica de la soledad”. Texto de base de *El laberinto de la soledad*, atualmente compõe o livro como um apêndice. O ensaísta faz uma análise da questão amorosa sob diferentes perspectivas, dentre as quais a sociológica, na qual destaca como a sociedade se opõe à realização do ato amoroso. A maturação do conceito de amor conduz ao livro *A dupla chama*. Nele, Paz insere, além das representações sobre o amor na literatura, reflexões sobre o desenvolvimento técnico-científico. Esse aprofundamento que o leva a vincular amor e progresso, o “impulso faústico” estaria já, em germe, na peça *La hija de Rappaccini*.

Nessa obra, a relação entre esses conceitos está metaforizada na figura dos médicos Baglioni e Rappaccini, os quais representam o impulso faústico de criação, desenvolvimento e progresso. Opostamente a eles, representando o amor, está o jovem casal Juan e Beatriz. E, entre esses dos dois opostos, uma figura mística, O Mensageiro, que simboliza a poesia.

Na limitada fortuna crítica sobre a peça, a temática do amor foi estudada por Raul Chavarri (1979). Para ele, “o amor é irrealizável no mundo dos vivos” (CHAVARRI, p. 516). Acreditamos, porém, que não se trata apenas de uma irrealização no mundo dos vivos devido às opressões sociais exercidas pelo pai de Beatriz, como está muito presente no conto de Hawthorne também. Ponderamos que a presença do impulso faústico de progresso, ou seja, uma alegoria do projeto de modernizador criado pelo mundo ocidental é também um dos

---

etapa, aquela marcada pelo retorno de Octavio Paz ao México, em 1953, após uma temporada nos EUA, França e Japão iniciada em 1945.

impedimentos do amor, entendido como sentimento capaz de estabelecer a comunhão, perdida na modernidade, entre o *Todo* e o ser.

Destacamos algumas evidências desse nosso raciocínio. Na cena III, quando por primeira vez Juan vê Rappaccini, o médico está conversando com as plantas do jardim. Em certo momento, encontra duas que estão entrelaçadas, semelhante a um casal. Essas plantas, que são criações do próprio Rappaccini, parecem ter se desprendido do desígnio a que ele as havia condenado, a solidão. Por isso, as separa, arranca uma das duas e vaticina: “*Vas a estar muy sola de ahora en adelante y tu furioso deseo producirá, en el que te huela, un delirio sin tregua, semejante al de la sed: ¡delirio de los espejos!*”. (PAZ, 1994, p. 62). Percebemos que o médico quer controlar as forças da natureza e o desejo de suas criações. Semelhantemente a Frankstein e Fausto, porém, sua maior criação, a filha Beatriz, não se deixa controlar.

O impulso criador e controlador de Rappaccini se evidencia definitivamente na mesma cena, agora com a filha presente. No diálogo, o médico explica: “*Si acertase con la medida y la proporción justas, infundiría porciones de vida en la muerte; entonces, se unirían las dos mitades: seríamos como dioses.*” (PAZ, 1994, p. 63).

Ao final, no instante em que Beatriz deseja beber o antídoto criado por Baglioni, o desejo de controle da vida e da morte se configura de maneira mais ambígua, pois podemos ler esse experimento não como o interesse de Baglioni em salvar Beatriz, mas sim em demonstrar que sua ciência é mais poderosa do que a de seu rival.

Essas discussões sobre o amor, que Octavio Paz coloca frente à modernização, deve ainda ser considerada sob uma perspectiva diacrônica de sua obra. Como dissemos, a temática do amor perpassa a obra desse poeta durante várias décadas. Dessa forma, não é possível desconsiderar que entre os médicos e o jovem casal há uma figura mítico-simbólica que proporciona olhar essa tensão modernização-amor sem uma visão maniqueísta, em que o amor seria o bem e o progresso o mal.

Mais do que uma personagem, O Mensageiro parece ser um recurso cênico impactante não apenas na construção do enredo, mas também na “trama funesta” preparada por Rappaccini para Juan. Ele aparece em um Prólogo, um Epílogo e em outras duas cenas. No início, apresenta-se ao público e dá vestígios da história que será contada:

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer ni mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. [...] Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro espacio, nulo y vacío! ¡Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá! Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella. (PAZ, 1994, p. 55-56).

Verificamos que a marca desse ser “hermafrodita, vestido como as cartas do Tarô” (conforme indica a rubrica inicial) é justamente a existência pela negação, a presença pela ausência e atemporalidade. Em outras palavras, ele desconstrói uma suposta logicidade de conceitos existenciais e temporais. Essa auto-apresentação pode ser confrontada com a definição de poesia em *El arco y la lira*:

La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades. **La poesía parece escapar a la ley de gravedad de la historia porque nunca su palabra es enteramente histórica.** Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario, según se ha visto: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aun: esto es aquello. (PAZ, 2003, p. 190).

Se colocados lado a lado, ensaio e peça teatral se interseccionam, sobretudo se nos lembramos de que o ensaio mais importante sobre a palavra poética teve sua primeira edição no mesmo ano em que a peça foi levada ao palco por primeira vez. No contexto da narrativa dramática em estudo, a presença do Mensageiro pode indicar que apesar de a morte de Beatriz poder representar a não concretização do ato amoroso, o que realmente há que ser destacado é

que na concepção amorosa de Paz não está presente um amor eterno e definitivo. Isso porque a poesia tem o poder de lançar aquele que tem contato com ela em um “instante eterno”.

Com isso, a filha de Rappaccini morre junto à árvore que ocupa o centro do cenário. Essa árvore fora, até o encontro com Juan, o único ser vivo com quem ela tivera contato durante sua vida. Depois de tomar o antídoto, dirige-se à árvore, chamando-a de “irmão, filho, único amante e esposo”. Dessa forma, a unidade perdida, essência de todo ser humano, é reencontrada; não em Juan, mas naquele que fora até então a sua metade.

### **Considerações finais**

Octavio Paz é um desses escritores cuja obra é sedutora em vários aspectos e disso decorre um número excessivo de trabalhos que se debruçam sobre ela. Neste trabalho, quisemos estudar questões que nos parecem estar ainda por ser aprofundadas por esse autor. Dessa forma, escolhemos estudar a problemática da modernidade vinculada ao amor dentro de uma obra quase desconhecida do grande público.

Como estratégia para esse estudo, optamos por abordar o conjunto da obra de Paz com uma perspectiva diacrônica com o objetivo de mostrar como essa problemática esteve presente em diversos instantes de seu pensamento crítico e poético. A escolha de uma obra de menor envergadura para apresentar essas questões corrobora com a ideia de que ainda se pode aprofundar em Octavio Paz devido à expansão problematizadora que seu pensamento evoca, em diversos âmbitos da modernidade.

Em *La hija de Rappaccini*, muito da concepção dialética da história e da modernidade disperso em vários ensaios é encenado, conforme apontaram Maciel (2007) e Pouchin (2007-2008). Com esse princípio em mente, buscamos enfatizar o quando os empecilhos sociais à concretização do ato amoroso estão além da concepção romântica que Paz mostrara no ensaio “La dialéctica de la soledad”, presente em *El laberinto de la soledad*. Identificamos, ainda, a confirmação da importância da palavra poética como forma de libertação do espírito, das amarras sociais e, principalmente, na busca pelo estabelecimento das relações humanas.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÓN, Ricardo Ferrada. *El discurso crítico de Octavio Paz: contextos, desafíos y fundaciones en Latinoamérica de los años 60-80*. Santiago: Ariadna, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés / Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHAVARRI, Raul. Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 343-344-345, jan/mar., p. 503-521, 1979
- MACIEL, Maria Esther. *A outra margem: sobre a peça de teatro La hija de Rappaccini, de Octavio Paz*. 30 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2142>> . Acesso em: 24 ago. 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *Lição de fogo: Amor e erotismo em Octavio Paz*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1999.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. 2.ed. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PAZ, Octavio. *Pequeña crónica de grandes días*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PAZ, Octavio. La hija de Rappaccini. In: \_\_\_\_\_. *Arenas movedizas y La hija de Rappaccini*. Madrid: Alianza, 1994, p. 47-90.
- PAZ, Octavio. La llama doble. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, vol. III. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 211-352.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3.ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- POUCHIN, María Elena Isibasi. El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*. *Anuario de Letras modernas*, vol. 14, p. 139-152, 2007-2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10391/697>>. Acesso em: 15 out. 2010.
- ULACIA, Manuel. *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

## REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM CONTOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Susana Cristina de Carvalho (UNINCOR/FAPEMIG)

**Resumo:** Tendo em vista a representação do feminino nos contos de Carlos Drummond de Andrade pretendemos, neste trabalho, analisar as várias nuances da figura da mulher a partir de um recorte selecionado de sua obra *Contos de Aprendiz*. Nesse sentido, ao realizarmos uma leitura pormenorizada dos contos “A Doida” e “Flor, Telefone, Moça”, pretendemos verificar se é possível depreender dessa análise preliminar algum “padrão feminino” nesse tipo de produção drummondiana, bem como refletir sobre possíveis indícios de uma determinada estrutura cultural e social de opressão feminina a partir da voz narrativa desses textos.

**Palavras-chaves:** Drummond, Conto, Feminino.

O modernismo é considerado a expressão de extensas transformações ocorridas na sociedade no final do século XIX e início do século XX, sendo marcado pela ruptura com o tradicionalismo, através da liberdade estética e de experimentações que refletiam sobre as condições sociopolíticas do Brasil no início do século XX.

Carlos Drummond de Andrade foi um dos principais representantes do modernismo brasileiro, tornando-se um do célebre autor da literatura nacional.

Drummond nasceu em 31 de outubro de 1902, em Itabira, Minas Gerais, onde fez seus primeiros estudos. Em 1918, estudou como interno no colégio Anchieta, da Companhia de Jesus, em Friburgo. Formou-se em Farmácia, mas vivia de lecionar português e geografia em Itabira. Em 1934, mudou-se para o Rio de Janeiro, para assumir um cargo no Ministério da Educação. A partir de 1950, dedicou-se exclusivamente à produção literária, lançando novos livros de poesia, contos e intensificando seu trabalho como cronista. Faleceu no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1987.

*Contos de Aprendiz* foi publicado originalmente em 1951, época em que Drummond dedicava-se apenas à escrita, sendo uma obra marco na investida ficcional do escritor.

O conto é um gênero literário de difícil conceituação, pois não se assemelha ao romance, por ser uma narrativa breve e condensada, mas, na maioria das vezes, pode ser confundido com a novela ou a crônica, devido à tênue linha conceitual, que apresenta traços comuns entre estas e o conto.

Muitos estudiosos sobre o assunto e os próprios ficcionistas teorizaram sobre o conto gerando conceitos paradoxais sobre esse.

Edgar Allan Poe, por exemplo, instaurou teorias sobre o conto imprescindíveis para a compreensão crítica da tendência da produção de contos da atualidade, responsabilizando a aptidão do escritor, para atingir o efeito preestabelecido. Em seu ensaio “Breves considerações sobre o conto moderno”, Cleusa Rios Pinheiro Passos irá pontuar que

Na trilha cortaziana, poderíamos aventar que o romance se espraia em grandes momentos impressionantes, seguidos por outro de distensão ao passo que o conto procura, sobretudo impactar o leitor e não lhe dar tempo de retomar o fôlego, porque o fim se instaurou dados seus limites ou porque seu grande trunfo está com frequência, na surpresa final que delimita o processo de reivindicação da realidade e põe a certos movimentos próprios do ser: inquietações sobre si mesmo, sobre o desconhecido, busca de explicações para o universo, etc. (PASSOS, 2001, 69).

Sendo assim, a leitura do conto está relacionada diretamente com a interrupção temporária do cotidiano para entrar numa nova organização de vida através do pacto ficcional.

Sendo o conto um gênero literário de difícil conceituação por se assemelhar à crônica ou à novela, nos contos de Carlos Drummond de Andrade a linha torna-se mais tênue ainda, pois, ao analisarmos os contos deste escritor, percebemos uma significativa semelhança desses com o gênero crônica. Nesse sentido, optamos por estudar do gênero literário conto será feito sob a perspectiva de Poe e Cortázar, mas sem deixar de respeitar as peculiaridades do conto de Drummond.

O Modernismo é uma escola literária, que por excelência privilegiou assuntos cotidianos, retratando-os através de diálogos que se caracterizavam por marcas intensas de oralidade.

A representação de fatos do cotidiano é constante nos contos de Drummond, como podemos observar no conto “O sorvete”, presente no livro *Contos de aprendiz*. Neste conto, o narrador-personagem conta as impressões e experiências vividas por duas personagens: um menino de onze anos e o outro de treze, que se mudam do interior para a capital, no ano de 1916, objetivando estudar. É através do ponto de vista desses meninos que o narrador irá nos levar a pensar que os acontecimentos são verdadeiros, pois o enredo mostra o conflito do homem do campo vivendo na cidade, detalhando este convívio social. Bem como afirma Drummond: “O homem do campo, a sós com as complicações da cidade, é sempre débil, éramos debilíssimos”.

A narração do enredo “O sorvete” é feita com tamanha veracidade, indo de encontro a fatos que aconteceram na vida do escritor (como estudar em colégio interno, por exemplo) que, muitas vezes, o leitor pode acreditar que está lendo uma descrição do próprio Drummond. A utilização de um fato cotidiano, como o tomar um sorvete, criando uma trama complexa em torno desse, aproxima-o da crônica.

De fato, o exemplo do conto “O sorvete” nos mostra de forma concisa a dificuldade na classificação dos contos de Drummond como tais, pois a crônica é inerente aos mesmos e, por isso, não podemos nos esquecer das particularidades drummondianas.

De forma mais específica, nesse trabalho analisaremos as particularidades drummondiana a partir da representação do gênero feminino em seus contos de Drummond.

O papel social desempenhado por mulheres e homens no decorrer da história da humanidade sempre foi muito diverso. Para a Sociologia, o papel social trata das funções e atividades e exercidas pelo indivíduo em sociedade, principalmente quando desempenham suas relações sociais no convívio com o grupo. As funções e os papéis comportamentais diversificam de acordo com fatores como, classe social, posição na divisão social do trabalho, grau de instrução, crenças religiosas e sexo.

As questões do gênero estão ligadas às relações sociais e aos papéis sociais desempenhados de acordo com o sexo do indivíduo, sendo a representação da mulher a mais discutida dentro dessa temática, devido à desigualdade sexual existente, sendo prejudicada a

figura feminina. O sexo está ligado a fatores biológicos e o gênero está ligado a uma construção cultural, relacionada com a vida em sociedade, ou seja, o tratamento que o gênero recebe varia temporal e historicamente, conforme convenções elaboradas socialmente.

Sempre houve valorização das diferenças sexuais no decorrer dos séculos por diferentes povos em todo o mundo. A cultura ocidental associou a figura feminina ao pecado e à corrupção do homem dentro da tradição judaico-cristã. A figura feminina associou-se também como sinônimo de fragilidade, colocando-a desta forma, sob total dependência da figura masculina representado pelo pai, o irmão ou o marido, o que originou os moldes da sociedade patriarcal. Neste modelo social as mulheres viviam sob a tutela de homens por toda sua vida, antes e depois do matrimônio.

Ao longo da história e de acordo com as transformações sociais ocorridas os tratamentos dados aos gêneros podem sofrer transformações e isto ocorreu na cultura ocidental. Perante o surgimento da sociedade industrial, a mulher que apenas trabalhava em casa, passa a desempenhar o papel de operária no meio industrial.

Depois de um extenso período sofrendo opressões e discriminações, a transição do século XIX para o XX pela exacerbação do movimento feminista, o qual lutava pelo direito das mulheres, dentre eles o de cidadania. A luta não seria fácil, podemos exemplificar através do Brasil, se lembrarmos que a participação do voto feminino é um fenômeno recente na nossa história, a proclamação da República ocorreu em 1889 e foi apenas em 1932 que as mulheres brasileiras votaram efetivamente. Essa restrição ao ato de votar é uma das heranças de uma sociedade patriarcal.

Apesar de alguns avanços na metade do século XX, as mulheres continuavam sofrendo consequências do preconceito de uma sociedade patriarcal e discriminações de todos os tipos. Apenas no decorrer das décadas de 50, 60 e 70 que aconteceria mudanças significativas no papel social exercido pela mulher e que se fizeram fundamentais para os dias atuais, pois mudança nos papéis assumidos pelas mulheres requer mudança nos papéis assumidos pelos homens.

Foi nesse cenário de grandes transformações sociais que Carlos Drummond de Andrade, em 1951, publicou seu livro *Contos de Aprendiz*, uma de suas primeiras investidas na ficção. Os contos retratam temas que são constantes em sua obra poética: o memorialismo, o relato de vida no interior do Brasil do século XX, a observação do cotidiano, uma ironia

delicada e a observação da passagem do tempo. Além desses temas, nessa obra ficcional é recorrente a morte de personagens protagonistas que representam a figura feminina.

Nos contos “A Doida”, “Flor, telefone, moça” e “A baronesa” há a presença de personagens femininas que desempenham o papel de protagonistas ligadas por pelo menos um ponto em comum: a morte.

Partindo deste ponto em comum, é que teceremos agora breves considerações sobre o conto “A Doida”, buscando analisar fatos através de um pacto ficcional, que pode nos fazer refletir sobre uma perspectiva da realidade.

O conto é um gênero narrativo curto e que tem como tipo de texto a narrativa ficcional tendo como principal característica a condensação, ou seja, apresenta poucas personagens, poucas ações e espaço e tempos reduzidos. A estrutura do enredo do conto é composta de introdução, complicação, clímax e desfecho.

Na introdução do conto “A Doida” um narrador em terceira pessoa descreve o lugar onde acontecerão os fatos narrados e também faz uma breve apresentação das personagens que participarão da trama traçando características físicas da protagonista.

Ainda na introdução, o narrador faz especulações sobre a causa da loucura da personagem, como podemos observar no trecho a seguir:

Sabia-se confusamente que a doida tinha sido moça igual às outras no seu tempo remoto (contava mais de sessenta anos, e loucura e idade, juntas, lhe lavravam o corpo). Corria, com variantes, a história de que fora noiva de um fazendeiro, e o casamento, uma festa estrondosa; mas na própria noite de núpcias o homem a repudiara, Deus sabe por que razão. O marido ergueu-se terrível e empurrou-a, no calor do bate boca; ela rolou escada abaixo, foi quebrando ossos, arrebrandando-se. Os dois nunca mais se viram. Já outros contavam que o pai, não o marido, a expulsara, e esclareciam que certa manhã o velho sentira um amargo diferente no café, ele que tinha dinheiro grosso e estava custando a morrer – mas nos racontos antigos abusava-se de veneno. De qualquer modo, as pessoas grandes não contavam a história direito, e os meninos deformavam o conto... (ANDRANDE, 2001, p.30).

No trecho em questão é feita uma observação para explicar o porquê de a personagem ter-se tornado doída, mas em momento nenhum o narrador precisa o motivo. Com efeito, é curioso que no momento de relatar o motivo da loucura da protagonista, o narrador se exime desta responsabilidade, utilizando estratégias variadas como podemos perceber no início do parágrafo quando ele utiliza a sentença “Sabia-se confusamente”, onde a partícula “se” nessa oração funciona como índice de indeterminação do sujeito. Ele também usará outras sentenças do tipo “corria com variantes, a história de que fora noiva de um fazendeiro”; “já outros contavam”; “mas nos racontos antigos”; “de qualquer modo as pessoas grandes não contavam a história direito, e os meninos deformavam o conto” que nos faz perceber que o narrador passa a voz narrativa para terceiros, como que abrindo um diálogo implícito dentro conto, para mostrar um fato que era senso comum, ou seja, todos os envolvidos na trama conheciam a causa da personagem tornar-se doída.

Através desse diálogo implícito o narrador tece possibilidades sobre a causa da loucura e nessas tecituras encontramos a representação do masculino como um provável responsável, ora na figura do marido, ora na figura do pai.

Se retomarmos a estrutura social do início do século XX, iremos de encontro a um patriarcalismo, onde a figura feminina era totalmente dependente da figura masculina.

Se observarmos os causadores da loucura da personagem, vamos nos deparar com os representantes da sociedade patriarcal, pois era conhecimento de todos que foi o marido ou pai que desencadearam este processo psicológico na protagonista.

Quando pensamos na submissão feminina na sociedade patriarcal, podemos refletir sobre a suposta loucura da doída como uma forma de castigo, pois a personagem foi excluída socialmente, sendo obrigada a sobreviver na mais absoluta solidão, como podemos perceber no fragmento abaixo:

Repudiada por todos, ela se fechou naquele chalé do caminho do córrego, e acabou perdendo o juízo. Perdera antes todas as relações. Ninguém tinha ânimo de visitá-la. O padeiro mal jogava o pão na caixa, à entrada, e eclipsava-se. Diziam que nessa caixa uns primos generosos mandavam pôr, à noite, provisões e roupas, embora

oficialmente a ruptura com a família se mantivesse inalterável. Às vezes uma preta velha arriscava-se a entrar, com seu cachimbo e sua paciência educada no cativeiro, e lá ficava dois ou três meses, cozinhando. Por fim a doida enxotava-a. E, afinal, empregada nenhuma queria servi-la. Ir viver com doida, pedir a benção à doida, jantar em casa de doida, passaram a ser na cidade, expressões de castigo e símbolos de irrisão. (ANDRANDE, 2001, p.31).

Durante todo o enredo o narrador persuade o leitor a acreditar que a personagem era merecedora do tratamento que a sociedade dispensava a essa, pois ela própria que causara, através de seu comportamento, a repulsa da social: “Vinte anos de tal existência, e a legenda está feita. Quarenta; e não há mudá-la. O sentimento de que a doida carregava uma culpa, que sua própria doidice era uma falta grave, uma coisa aberrante, instalou-se no espírito das crianças”. (ANDRADE, 2001, p.30).

No excerto acima o narrador demonstra que o fardo carregado pela personagem era irreversível e que até as crianças julgavam e castigavam-na sem clemência, afinal ela era culpada e deveria ser punida: “E assim, gerações sucessivas de moleques passavam pela porta, fixavam cuidadosamente a vidraça e lascavam uma pedra. A princípio, como justa penalidade. Depois por prazer. Finalmente, e já havia muito tempo, por hábito.” (ANDRADE, 2001, p.31).

No trecho citado anteriormente podemos perceber um comportamento social cíclico, passado de geração em geração, sendo nos primórdios utilizado como forma de punição e que com o passar do tempo transforma-se num hábito inquestionável.

No texto “A personagem de ficção”, Antonio Candido demonstra que, na narrativa, tal processo não acontece por acaso e há uma intencionalidade ficcional:

Todavia, os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior dos juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional, mesmo quando esta intenção não é objetivada na capa do livro, através da indicação “romance”, “novela” etc. Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer

valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à veracidade de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc. (CANDIDO, 2002, p.12).

No conto “A doida”, notamos desde seu início uma ostensiva preocupação dispensada à verossimilhança. O narrador descreve o lugar onde ocorrem os fatos com tamanha preocupação da veracidade desses, que persuade o leitor a um constante pensamento da solidão vivida pela personagem:

A doida habitava um chalé no centro do jardim maltratado. E a rua descia para o córrego, onde os meninos costumavam banhar-se. Era só aquele chalezinho, à esquerda, entre o barranco e um chão abandonado; à direita, o muro de um grande quintal. E na rua tomada pelo maior silêncio, o burro pastava. Rua cheia de capim, pedras soltas, num declive áspero. Onde estava o fiscal, que não mandava capiná-la? (ANDRADE, 2001, p.31).

No excerto apenas citado, que corresponde à introdução do conto, Drummond leva o leitor a pensar numa situação de completo abandono, de que naquele local o que imperava era o silêncio e a solidão, levando esse a imaginar a situação de quem habitava aquele local não poderia ser muito diferente do lugar descrito. Ainda no texto “A personagem de ficção”, Antônio Cândido pontua o seguinte:

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres

autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (CANDIDO, 2002, p.27).

Portanto, a personagem protagonista do conto “A doida” é construída, no início da trama, tanto fisicamente como psicologicamente como alguém que se não encaixa nos padrões esperados pela sociedade em questão, como podemos verificar no trecho abaixo:

Como era mesmo a cara da doida, poucos poderiam dizê-lo. Não aparecia de frente e de corpo inteiro, como as outras pessoas, conversando na calma. Só o busto, recortado numa das janelas da frente, as mãos magras, ameaçando. Os cabelos, brancos e desgrenhados. E a boca inflamada, soltando xingamentos, pragas, numa voz rouca. Eram palavras da Bíblia misturadas a termos populares, dos quais alguns pareciam escabrosos, e todos fortíssimos na sua cólera. (ANDRADE, 2001, p.30-31).

No trecho acima podemos observar a iridescência da personagem, uma vez que esta reflete um comportamento inadequado socialmente, pois o conjunto da sua descrição física e psicológica remete o leitor a acreditar completamente na sua demência.

Conjuntamente com a iridescência da personagem ocorre o processo de opalização, pois o narrador depois de levar o leitor a crer na demência dessa, irá revelar que ela não nasceu assim e que já havia sido moça igual às outras. A partir desse momento é que se iniciam possíveis especulações sobre a causa da demência da protagonista, sendo colocado como provável culpado o pai ou marido e mostrando com clareza, apesar de não precisar o motivo, que ela era a culpada pelas agressões sofridas por um ou por outro.

Se retornarmos ao início da análise do conto, perceberemos que o narrador se valeu das mais variadas estratégias para não responsabilizar-se em afirmar que a personagem era deveras louca, levando-nos a refletir sobre a suposta loucura e repensá-la, pois ele evindecia durante o enredo que a personagem vivia daquela maneira porque estava sendo castigada por um comportamento impróprio do que era esperado pela sociedade.

Quando pensamos numa sociedade patriarcal, em que o poder advém primeiro do pai e depois do marido e a personagem é repudiada pelo marido na noite de núpcias, após uma festa de casamento estrondosa, ou que foi expulsa da casa por ter envenenado o próprio pai, o narrador nos leva a refletir indiretamente sobre as mudanças ocorridas na sociedade daquela época, pois a mulher cabia apenas a submissão incondicional às regras impostas pelos homens.

O princípio da verossimilhança se faz presente no conto “A doida”, indo de encontro às proposições do modernismo, pois utiliza o ficcional de uma maneira tão crível, tão pactuada com as transformações sociais época, tanto na escolha da temática, como na elaboração estilística do texto, transformando um episódio corriqueiro de atormentação de supostos loucos por crianças de forma tão simbólica que o torna passível de uma leitura que demonstra toda uma estrutura e um princípio de mudança dessa estrutura social.

Em suma, sabemos que o conto foi criação de autor do sexo masculino, fato este que nos mostra a imensa sensibilidade do escritor em questão, pois, mesmo sendo de um gênero sexual distinto da protagonista do conto, ele nos retrata como a sociedade patriarcal era impiedosa, com quem sequer tentasse contestar suas normas, pois esse seria impiedosamente castigado até o final de sua vida:

Passou-lhe um a um, diante dos olhos, os frasquinhos do criado-mudo.  
Sem receber qualquer sinal de aquiescência. Ficou perplexo,

irresoluto. Seria caso talvez de chamar alguém, avisar o farmacêutico mais próximo, ou ir à procura do médico, que morava longe. Mas exitava em deixar a mulher sozinha na casa aberta e exposta a pedradas. E tinha medo de que ela morresse em completo abandono, como ninguém no mundo deve morrer, mas isso ele sabia não apenas porque sua mãe o repetisse sempre, senão porque também muitas vezes, acordando no escuro, ficara gelado por não sentir o calor do corpo do irmão e seu bafo protetor.

Foi tropeçando nos móveis, arrastou com esforço o pesado armário da janela, desembaraçou a cortina, e a luz invadiu o depósito onde a mulher morria. Com o ar fino veio uma decisão. Não deixaria a mulher para chamar ninguém. Sabia que não poderia fazer nada para ajudá-la, a não ser sentar-se à beira da cama, pegar-lhe nas mãos e esperar o que ia acontecer. (ANDRADE, 2001, p.35-36).

## REFERENCIAS

- ANDRADE, C. A. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 2001.  
CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO et al. *A personagem do romance*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana et al. *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.  
TRINGALI, D. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa, 1994.

## O OBSCURO CAROÇO DA MAÇÃ: A MANOBRA DE CLARICE LISPECTOR

Thereza Christina Narciso Moebus (UNIMONTES)

**Resumo:** No presente texto tentar-se-á identificar e analisar a relação de “desrealização” da linguagem e a perda de seu lastro de referencialidade com os possíveis efeitos no processo de legibilidade, sobretudo no que diz respeito à criação de subjetividades e de alargamento do campo semântico, sintático e lógico. Para tanto, o uso de conectivos que aproximam alternativas distintas e tornam simultâneos os fatos ocorridos em tempos distantes será apresentado a partir de uma lógica que não obedece à perspectiva de uma coerência construída linearmente, nem a uma articulação que se constrói a partir de uma intenção prévia e encaixada às formatações teórico-literárias. Será acentuada na leitura aqui proposta e encenada na forma narrativa da obra *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector, a dimensão inconsciente inerente ao processo de escrita.

**Palavras-chave:** linguagem; inconsciente e escrita.

Clarice Lispector conseguiu sua nacionalidade brasileira pouco antes de se casar com um Diplomata, porém, com poucos meses de vida aportou com a família no nordeste do Brasil, no ano de 1921, especificamente em Alagoas. Clarice nasceu em Tchechnick, uma pequena aldeia localizada na Ucrânia e viveu as marcas deixadas pelos temores e pelas perdas de uma história. Esta, que lhe foi estranha e tão intimamente familiar, foi se constituindo como sua a partir de uma subjetividade atravessada por um modo estrangeiro cuidadosamente preservado, pois o exílio perpassará a sua vida como uma condição que não se definirá com demarcações geográficas.

Com os pais e duas irmãs, Lispector morou também em Recife e no Rio de Janeiro. Ainda em Recife, tão logo aprendeu a ler e a escrever, tentou, sem êxito, publicar contos em seção destinada às crianças no *Diário de Pernambuco*. Sobre as tentativas frustradas, a autora relata *a posteriori* que as outras crianças conseguiam publicar seus escritos porque “contavam histórias, uma anedota, acontecimentos”. Seus textos carregavam “sensações... coisas vagas”. (GOTLIB, 1996, p.88)

Clarice Lispector não recuará frente aos desencontros, continuará seu percurso carregando uma condição que impossibilitará dar a ela um lugar que não seja o de uma escritora singular. Ela publica a sua primeira obra, *Perto do coração selvagem*, em 1944. O contato com esta leitura causa aos críticos impressões que mais se aproximam de um lugar próprio de sustentação teórico-crítico do que de uma possibilidade de desvelamento que saltará aos olhos diante da inovação linguístico-literária constatada, conforme ressalta Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector – Figuras da Escrita*:

O impacto da leitura vai decorrer do estranhamento como condição da existência revelada no interior do texto: não só o sobressalto e a noite do outro, mas também o desconhecimento do próprio eu, que levam às identificações abaladoras e se projetam no recinto da língua. (SOUSA, 2012, p.13).

Dentre as muitas opiniões, emergirá um consenso referente a uma produção marcada pela diferença dos padrões de gênero narrativo tradicionais. Sendo assim, o presente texto traz à tona, como proposta de estudo, considerações acerca da produção literária de Clarice Lispector, enfatizando sua importância estética e o seu diálogo com um movimento literário de valorização da linguagem. Ao lado de Rimbaud, Kafka, Marguerite Duras, Lispector também será associada aos autores que se tornam suas próprias escritas: “A literatura é desencadeada num processo em que a vida é participante geradora de um território entre territórios” (SOUSA, 2012, p.22).

O romance *A Maçã no Escuro*, escrito entre 1953 e 1956, inicialmente recebeu o título *A veia no pulso*. Sobre este, em uma carta escrita e enviada para Fernando Sabino, a autora demonstra inquietações assim descritas: “(...) Estou copiando meu romance, por assim dizer terminando. Acho que vai se chamar ‘A veia no pulso’. Mas o nome me parece tão solto, às vezes.” (SABINO, 2003, p.128). Após a leitura, Fernando Sabino faz comentários e os envia a Washington, onde Lispector estava morando. A escritora o envia nova correspondência com data de 21 de setembro de 1956, com considerações importantes sobre o processo de escrita do livro, conforme recorte destacado a seguir:

1) Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar ‘minha vida’ com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi ‘separar-me’ com ‘eu’ dos ‘outros’. (Está confuso?) Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair, mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de ‘todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?’ – que, na situação particular, se traduziu como: ‘Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?’

2) Outro motivo do tom conceituoso, esse motivo mais íntimo e puramente pessoal, foi (suponho) a necessidade de enfim não ter medo de, afirmando, errar. Foi uma coragem, se bem que trêmula, se bem que incrédula de si mesma. Como você está vendo, explicar não justifica. Resta uma pergunta a mim, mas sobretudo a você: cortar a primeira pessoa não exigiria uma alteração profunda do livro? Tenho medo de, tirando a primeira pessoa, ter que mexer em muito mais. É preguiça minha, também. Se eu for um pouco bondosa comigo mesma, direi que é mais que preguiça: é exaustão de sentimentos, quanto ao livro e quanto em geral.

Ultimamente, como você uma vez me escreveu citando Rubem, passaram-se muitos anos. Para modificar a estrutura do livro, eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, melo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. Como voltar a ter contato íntimo com ele, sem provocar de novo em mim um estado de exaltação que, por Deus, não quero. Minha vontade seria mesmo viver em estado conceituoso, é tão mais calmo, dorme-se tão melhor. (SABINO, 2003, p.140)

Em notas feitas sobre a leitura dos originais, Sabino sugere à Clarice a escolha de um dos títulos por ela utilizados para dividir o livro em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”.

Este último foi o escolhido para esse romance que se configura como uma narrativa, escrita na terceira pessoa que exprime, conforme Benedito Nunes, uma voz que “a si mesmo interpreta” e permanentemente estará a serviço do personagem. Dessa maneira, constata-se que os personagens não são criados para realizar um enredo previamente elaborado, eles executam um processo criativo de construção que, mesmo podendo se estruturar como linguagem, deixa prevalecer um ultrapassamento que exigirá a constância do traçado que tenta emoldurar a escrita literária clariciana. De transfigurado, o protagonista passará a se constituir em permanente trabalho, conforme a citação apresentada abaixo:

Sim. Naquele instante de espantada vitória o homem de repente descobrira a potência de um gesto. O bom de um ato é que ele nos ultrapassa. Em um minuto Martim fora transfigurado pelo seu próprio ato. Porque depois de duas semanas de silêncio, eis que ele muito naturalmente passara a chamar seu crime de “ato” (LISPECTOR, 1961, p.36).

Em *A Maçã no Escuro*, uma trama não será apresentada e desvendada a partir de conexões elaboradas sob ordenadores estabelecidos como leis fundamentais da cultura, ou seja, não será organizada a partir de complexos sistemas hierarquicamente estruturados e articulados em deslizamentos promotores de significações. Uma tentativa de reconstrução será mantida em criações advindas de um saber-fazer em escrita, que manterão um resíduo não articulável. Configurações serão talhadas na estética do excesso que se configura como uma invenção artística que faz escoar qualquer tentativa de fechamento conclusivo devido a sua constitutiva disjunção entre significante e sentido. Essa disjunção é explicitada no processo de reconstrução que protagoniza o texto: “Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer o eco de linguagem própria. E, no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima” (LISPECTOR, 1998, p.35).

Na primeira parte, ocorre o lançamento, em ato, do personagem Martim para fora do discurso do outro. Ao matar o mundo, o estabelecido socialmente, aproxima-se do Homo Sacer descrito por Giorgio Agamben como aquele para o qual a lei quando aplicada, torna-se suspensa e em situação de exceção se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício. A ambiguidade do sacro foi, segundo este autor, desenvolvida por antropólogos, mas o sentido simultaneamente augusto e abjeto de algo é transmutado em uma condição de vínculo com o soberano para esclarecer que se o sujeito for separado do seu contexto, ele se apresentará de um modo não anterior à fundação da cidade, mas conciliado com um princípio interno desta que se expõe de forma nua e existente no estado de exceção. Assim, Martim, no descampado em que se achava, numa linguagem *outra*, sem vínculos, sem submissão às leis, sem saber falar, simplesmente *sendo*, sentira uma estranha vitória, uma condição que lhe trouxe sua autonomia. Este sentimento lhe permitiu construir o que quisesse possuir.

A escrita pode assegurar uma inscrição de uma extrema singularidade mantida como configuração textual inserida como produção literária a partir de um incessante refazer-se em uma costura na qual se sustenta o que não cessa de não se inscrever.

O que se vislumbra na textualidade de Clarice Lispector, bem como nas escritas vincadas pela palavra poética, é uma subtração da familiaridade que se dá a ver no redimensionamento do espaço sintático-semântico das coordenadas culturais e paradigmáticas. Se a escritura clariciana, nas passagens mais radicais de sua obra, torna-se capaz de “*ex-sistere*” (sair de si), é justamente por alcançar o ponto em que a singularidade extrema é atingida, exigindo uma leitura que “demora a palavra” ou a recoloca em uma rapidez inusual que desaloja os cortejos da apreensão semântica. (GUIMARÃES, 2010, p.40).

A experiência limite do personagem Martim, a partir de seu caráter de exceção, o torna sujeito político, pois uma vez que se apresenta a-bando-nado, se inclui na possibilidade de reconstrução, não apenas de integração ao bando, sem nele encontrar satisfação. Pois, após à passagem ao ato, a tentativa de exterminar em assassinato uma convivência com algo que se

impôs de modo insuportável, um sujeito inicia seu processo de reconstrução a partir de uma ocorrência singular e não regida pelos ordenamentos legais que asseguram formas de partilha. Alain Badiou, conforme trecho destacado abaixo, relacionará os eventos singulares aos processos de verdade para trabalhar diferenciações no conceito de ética:

Os eventos são singularidades irreduzíveis, “foras-da-lei” das situações. Os processos fiéis de verdade são rupturas imanentes, a cada vez inteiramente inventadas. Os sujeitos são ocorrências *locais* do processo de verdade (“pontos de verdade) [...] É em relação a tais sujeitos que se pode falar de uma ética das verdades. Ética das verdades que oporemos à ética dos direitos do homem. (BADIOU, 1994, p.111).

Na segunda parte, Martim se redescobre em nova linguagem, sem saber o que fazer de si, ele se depara com acréscimos em suas repetidas ações e estes acréscimos lhe possibilitam explicações. Após muito caminhar, errante, ele se depara com uma fazenda onde moram Vitória, a proprietária, e Ermelinda, uma prima viúva. Encontros e desencontros vão se estabelecendo como construções peculiares movimentadoras de demarcações no texto, dessa maneira os sentidos fazem parte de um contorno que circunda um vazio inexplicável, sem a pretensão de tamponá-lo.

A relação entre Martim e Ermelinda eleva a suavidade textual possibilitando instantes de satisfação promovidos pela despreensão geradora da inscrição da sedução. A necessidade de compreensão torna-se irrelevante diante da crueza com que se pode enlaçar o viver à maneira de amar.

No entanto, era sem nenhuma exclamação de horror que, consigo mesma, ela encarava a crueza simples com que desejava ter para si aquele homem. Talvez sua delicadeza, incompreensível para outras pessoas, viesse da própria delicadeza de seus motivos de desejá-lo. Seus motivos de desejá-lo eram os de uma mulher que deseja o amor – o que lhe parecia terrivelmente sutil. E como se não bastasse esse

motivo estranho, ela o entrelaçara com um motivo mais sutil ainda: o de salvar – que é certo ponto que o amor às vezes atinge. Tudo isso, pois, tornava-a uma incompreendida. O que não a fazia sofrer propriamente, porque isso, porque isso estava na ordem das coisas: como não compreendia os outros, também não lhe ocorria ser compreendida. (LISPECTOR, 1998, p.150).

Através de “diálogos que separam em vez de unir” (NUNES, 1995, p.40), um enredo, cheio de detalhes, tornará secundário o seu conteúdo. Com Vitória uma noção de tempo será alcançada, através da experiência, e com Ermelinda, será protagonizada uma consciência de que o ato transgressor, um corte, foi necessário para que surgisse a admiração pela perfeição da proibição que aproximava Martin do mistério de querer: “Um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte?” (LISPECTOR, 1998, p.174).

O nascimento do herói acontece, quase que imperceptivelmente, entre afirmações que, em seguida, são contestadas, entre o deslizar despretensioso sobre a vastidão do pensamento e a coragem para realizar algo, entre a impossibilidade da explicação e a aproximação da proibição, sem saber como, uma escrita possibilitou a Martim um re-fazer-se:

Tirou os óculos, esfregou os olhos cansados, botou os óculos de novo. E aliviado, abandonando afinal o que o espírito não lhe quisera dar, ele se sentiu pronto para a tarefa mais humilde. Modesto, aplicado, míope, simplesmente anotou: ‘Coisas que preciso fazer’.

Escrevendo essa frase ele não era a mesma pessoa que se defrontara com a possibilidade e com sua assustadora promessa. Era alguém que desistira da verdade – qual seria? agora nunca mais! oh nunca mais ele saberia! – e se dedicara a uma verdade tão menor que já tinha suas fronteiras no talento; mas a única verdade ao seu alcance, a única ação ao seu alcance. Humilde, sabendo com remoto sobressalto que estivera ‘perto’ mas que conseguira escapar, mais humilde ainda o homem se tornou. Até mesmo uma frase tão modesta como ‘coisas

que preciso fazer’ pareceu-lhe ambiciosa demais. E num ato de contrição riscou-a. Escreveu menos ainda: ‘Coisas que tentarei saber: número 1’. (LISPECTOR, 1998, p.176).

No fragmento recortado e acima apresentado, Martim faz uma possibilidade de demarcação fronteira entre o saber e um abismal vazio após humildemente privilegiar o fazer em detrimento ao saber. Ele escreve o que não se captura, não se apreende como objeto do saber, mas, do traçado construído se pode manter em processo de renascer. Os óculos servem de metáfora à necessidade do uso de um instrumento viabilizador, melhor dizer mediador do olhar, para o estabelecimento do contato com as coisas que o circundam, pois com a marca de um amparo esse personagem protagoniza uma história sem deixar-se perder na vastidão do branco da folha quando sem o escrito.

Na terceira e última parte, Martim fora denunciado à polícia e, invadido pelo medo, ele novamente se deixa levar por um obscuro impulso que, de modo ambíguo, o torna informe e inseguro. Entre o medo e a solidão, Martim tenta caber no mundo com sua criação. Sozinho ele não suportou sua grandeza e precisou como filho do Deus por ele criado ofertar seu crime como recompensa. Dessa maneira, ele conseguiu, onde falhara em seu processo estrutural de “humanização”, se arranjar ao criar com seu sacrifício uma amarração, via o símbolo, com a realidade. O trabalho possibilitou inaugurar uma construção jamais atingida pelo pensamento, conforme destacado abaixo:

Inesperadamente o primeiro passo de sua grande reconstrução geral se realizara: se aos poucos ele se tinha feito, agora se inaugurava. Ele acabara de reformar o homem. O mundo é largo mas eu também. Com a obscura satisfação de ter trabalhado com o fogo e de ter assustado o que tem que ser assustado numa mulher, a sua primeira honra se refizera. Pareceu-lhe que de agora em diante ele não precisaria mais ter voz de homem nem precisar agir como homem: ele o era. Nunca o seu pensamento fora tão alto quanto o trabalho que ele acabara de fazer. (LISPECTOR, 1998, p.294).

O olhar, com uma visão caleidoscópica e multifacetada revelou, após a marca da covardia sentida por Martim ao se permitir trair o próprio sacrifício, que ele não poderia velar a falta de sentido que o constituiu e que insistia em retornar. A necessidade impôs uma entrega ao que através do outro se apresentou a ele concomitantemente assustador e possibilitador, pois com o medo ele conseguiu se aproximar do seu mais íntimo modo de se relacionar.

Martim aponta uma via de relação enquanto Vitória, a partir da denúncia do assassino, manifesta interrupções surpreendentes que a despertam do seu sono e colocam à prova sua tranquilidade aparentemente regida por uma lógica racional e rigidamente organizada. O medo se apresenta a essa personagem articulado ao desamparo mobilizado pela quebra de sua contenção, então em Martim ela busca a confissão que pode barrar o acesso a um ideal inatingível.

Uma liberdade elevada ao descampado pôde, sem fronteiras delimitadas, vir à tona com Ermelinda, o anúncio da morte torna-se evidente após despedir-se de Martim via um con-tato que possibilitou a ela sentir no corpo um desarranjo proveniente da alegria indecisa de viver.

E, vendo-se, imobilizou-se tão de repente que seus pés se afogaram na poça d'água e as mãos sem apoio arranharam-se na árvore que no escuro lhe tinha sido jogada à frente. E como se ela própria fosse um forasteiro distraído que de repente tivesse visto aquela moça na chuva – arrepiou-se toda. Estava viva e resplandecia de horror. Estaria viva nesta vida ou já na outra? teria talvez ultrapassado o vago horizonte como os passarinhos que vão e voltam... Pensou se na verdade não teria morrido sem saber nos braços do homem pois a este ela dera o corpo, e sua alma estava ali branca e vacilante, com aquela doce alegria que a moça ignorava também poder vir do corpo. (LISPECTOR, 1998, p.244).

Com Martim é possível caminhar ao longo da narrativa em direção ao processo de construção de uma fronteira sulcada por Vitória e suavemente desenhada por Ermelinda, esta

a transforma e eleva sua possibilidade de desmoronamento sustentada por um engenhoso trabalho.

A solicitação da captura vai de encontro com uma concepção psicanalítica referente à prevalência de uma língua subjetiva com a qual o sujeito será fadado à incompreensão, pois distante da pretensão de se fazer entender, esta língua manterá obstáculos à comunicação. Na própria língua, Martim, durante o processo de seu mandado de busca e apreensão, estabelece uma localização referencial e uma indicação territorial a ser construída na prisão, ele decide escrever um inexplicável livro.

Uma tentativa de reconstrução será mantida em criações advindas de imposições que, distintas dos significantes e, desarticuladas de sentidos, serão elevadas ao processo de um saber-fazer com a linguagem pela via da escrita.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1996.
- GUIMARÃES, Rodrigo. “E” (*Ensaio de Literatura e Filosofia*). Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 23. O Sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. O Jogo da linguagem II. In. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo. 27 de novembro de 1965, p. 4 (FCRB).
- SABINO, Fernando, LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

***O AMANUENSE BELMIRO E ABDIAS: BUROCRACIA E AUTOBIOGRAFIA EM  
CYRO DOS ANJOS***

**Wagner Fredmar Guimarães Júnior (UFMG)**

**Resumo:** O escritor mineiro Cyro Versiani dos Anjos exerceu inúmeras funções no serviço público brasileiro. Foram quarenta e cinco anos dedicados a diversas atividades burocráticas. Os romances *O amanuense Belmiro* e *Abdias*, de Cyro dos Anjos, dramatizam a vida de dois funcionários públicos, um amanuense e um diretor de órgão do governo. A partir do tema da “burocracia”, e baseados na Crítica Biográfica contemporânea, principalmente nos livros *Crítica Cult* e *Janelas Indiscretas*, de Eneida Maria de Souza, realizamos uma leitura autobiográfica pontual dos romances citados. Essa crítica trabalha com a relação “obra e vida” do escritor, movimento que pode ser captado através de pontes metafóricas entre fato e ficção. Não há, entretanto, uma relação causal, que reduz a obra ficcional aos acontecimentos da vida do autor. É por meio dessa mediação (no caso, a “burocracia”), e nos valendo do precioso apoio em correspondências e entrevistas do autor, que relacionamos as obras de Cyro dos Anjos a fatos que se desenrolaram em sua vida.

**Palavras-chave:** Autobiografia, Burocracia, O amanuense Belmiro, Abdias, Cyro dos Anjos.

### **Introdução**

Este trabalho foi escrito a partir de um pequeno recorte de nossa monografia de conclusão do bacharelado em Língua Portuguesa, com ênfase em Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da UFMG. Na monografia, há uma detalhada exposição da vida profissional do autor mineiro, bem como de todos os seus livros publicados (três romances, dois livros de memórias, um de poemas e um ensaio crítico), além da análise de quatro obras dele – a saber: três livros e um poema inédito encontrado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG – à luz da Crítica Biográfica, baseando-nos principalmente nos escritos da Prof.<sup>a</sup> Eneida Maria de Souza. A proposta da monografia foi realizar uma espécie de “laboratório”

para um futuro trabalho de mestrado, em que criaremos um ensaio biográfico de Cyro dos Anjos.

### **Vida de Cyro dos Anjos**

Cyro Versiani dos Anjos nasceu em Montes Claros, cidade do norte de Minas Gerais, no dia 5 de outubro de 1906. Foi o décimo terceiro filho dos quatorze do casal Antônio dos Anjos e Carlota Versiani dos Anjos. Fez o curso primário em Montes Claros, onde também começou seus estudos secundários, aos 13 anos, na Escola Normal. No fim de 1923, mudou-se para Belo Horizonte, onde cursou direito na Universidade Federal de Minas Gerais, concluindo a graduação em 1932. Trabalhou como funcionário público e jornalista, durante os anos de faculdade. Trabalhou no *Diário da Tarde* (1927), no *Diário da Manhã* (1927), no *Diário do Comércio* (1928), no *Diário de Minas* (1929-1931), no *A Tribuna* (1933) e no *Estado de Minas* (1934-1935). Recém-formado, tentou advogar em sua cidade natal. Após breve período, desistiu da profissão e voltou à imprensa e ao serviço público na capital mineira. Em Minas Gerais, exerceu inúmeros cargos públicos – foram estes: oficial de gabinete do secretário das Finanças (1931-1935), oficial de gabinete do governador (1935-1938), diretor da Imprensa Oficial (1938-1940), membro do Conselho Administrativo do Estado (1940-1942) e presidente desse mesmo Conselho (1942-1945). Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Minas Gerais, instituição em que foi professor de literatura portuguesa (1940-1946). Em 1933, publicou, como redator do jornal *A Tribuna*, uma série de crônicas que dariam origem, mais tarde, ao seu primeiro e mais festejado romance, *O amanuense Belmiro*, lançado em 1937. O livro gira em torno da vida de um funcionário público na capital mineira, e atravessa importantes momentos da história do Brasil, como, por exemplo, a Intentona Comunista (1935). Com a extinção dos Conselhos Administrativos dos Estados, preparava-se para voltar à advocacia, quando, no início de 1946, transferiu-se para o Rio de Janeiro, após ser convocado, durante o governo Dutra, à função de assistente de Carlos Luz, então Ministro da Justiça. Deixando esta pasta, tornou-se diretor do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado – IPASE (1946-1947), e também, em 1947, presidente do mesmo Instituto (1947-1951). Nessa mesma época, colaborou em diversos órgãos da imprensa carioca. Em 1952, Cyro é convidado pelo

Itamarati a lecionar na Universidade do México, à frente da cadeira de Estudos Brasileiros, atividade que exerceu até 1954, quando foi transferido para a Universidade Lisboa, onde ocupou o mesmo posto. Residindo em Portugal, publicou, em 1954, *A criação literária*, um ensaio.

Em 1955, retornou ao Brasil, sendo nomeado, em 1957, subchefe do gabinete civil da Presidência da República. Transferiu-se para Brasília, com o governo Kubitschek. Mais tarde, na mesma cidade, exerceu as funções de conselheiro do Tribunal de Contas. Em 1960, integrou a Comissão designada pelo Governo Federal para planejar a Universidade Nacional de Brasília – UNB, e veio a ocupar, nesta instituição, a função de coordenador do Instituto de Letras. Em 1962, como professor titular extraordinário da UNB, ministrou o curso “Oficina Literária”. No mesmo ano, foi nomeado Ministro do Tribunal de Contas do Distrito Federal, cargo que exerceu até 1976.

Aposentou-se do serviço burocrático em 1976, ano em que voltou a morar no Rio de Janeiro. Mesmo aposentado, não deixou de lecionar. Ministrou, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o curso “Oficina Literária”. Em decorrência de um derrame que sofreu em 1992, teve de interromper suas atividades.

O escritor recebeu três prêmios literários: da Academia Brasileira de Letras, pelo romance *Abdias* (1945); do PEN-Clube do Brasil, pelo livro *Explorações no tempo* (1963); e da Câmara Brasileira do Livro, por *A menina do sobrado* (1979). No dia 1º de abril de 1969, foi eleito para a cadeira de número 24 da Academia Brasileira de Letras, antes ocupada pelo poeta Manuel Bandeira. Aos 88 anos, Cyro dos Anjos faleceu às 5h da manhã do dia 4 de agosto de 1994, em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro, devido a uma parada cardiorrespiratória. Foram, no total, 45 anos dedicados a diversas atividades burocráticas.

### ***O Amanuense Belmiro – uma breve apresentação***

No ano de 1933, após atuar em alguns jornais em Belo Horizonte, Cyro trabalhou como redator do jornal *A Tribuna*. Foi ali que começou a escrever uma série de crônicas sob o pseudônimo de Belmiro Borba. Com o fim deste jornal, continuou escrevendo suas crônicas no jornal *Estado de Minas* até abril de 1935. Como bem pontua a professora Keila Málaque (MÁLAQUE, 2008, p.25), as crônicas foram uma espécie de laboratório para o autor (mesmo

ele ainda não tendo a intenção de publicar um romance), assim como acontecia com diversos escritores à época. Comentado isto, a gênese do romance é assunto a ser tratado mais à frente.

Editado pela sociedade “Os amigos do livro”, de Belo Horizonte, *O amanuense Belmiro* é publicado em 14 de outubro de 1937. O romance causa verdadeiro estardalhaço no meio literário brasileiro, o que já era “previsto” por Carlos Drummond de Andrade – amigo, padrinho de casamento de Cyro e grande incentivador (senão mentor) do livro. O livro gira em torno da vida do narrador-protagonista Belmiro Borba, um burocrata solteirão, de 38 anos, originário de Vila Caraíbas, cidade ficcional do interior de Minas Gerais, que vive em um conflito existencial entre tempos pretéritos e o presente, entre Vila Caraíbas e a metrópole Belo Horizonte, por conseguinte, entre tradição e modernidade.

### ***Abdias – uma breve apresentação***

Lançado em 1945, o livro também, assim como o primeiro, é narrado em primeira pessoa pelo narrador-protagonista Abdias, um quarentão, meio desajeitado, oriundo da cidadezinha ficcional Várzea dos Buritis, casado com Carlota e pai de três filhos. Abdias ocupa o cargo de diretor do Arquivo Histórico e é convidado a dar aulas de um professor de literatura brasileira e portuguesa no Colégio das Ursulinas, estabelecimento de luxo, que recebe alunas da mais alta burguesia. No colégio, apaixonou-se por uma aluna chamada Gabriela, moça rica, filha de um médico e ex-deputado. Abdias pensa ser velho para conquistar a jovem e mantém um amor platônico. Ele faz de tudo para esconder de Carlota o amor que nutre por sua aluna – mente para a esposa, inventa situações para estar perto de Gabriela. Há momentos em que o professor chega a pensar que seria melhor que sua mulher morresse para que ele pudesse ficar com Gabriela. Carlota engravida, e, logo depois, adocece, o que a obriga ficar de cama. Após algum tempo, ela melhora, mas volta a piorar rapidamente. No capítulo oitavo, Carlota morre, deixando Abdias extremamente culpado e em desgraça. Mais tarde, ele se declara para Gabriela, que diz querer apenas sua amizade. O professor termina sem sua esposa e sem sua aluna, a quem também desejava e amava.

### ***Autobiografia – Lejeune***

Em seu clássico livro *O Pacto Autobiográfico - de Rousseau à Internet*, o teórico francês Phillipe Lejeune trabalha, entre outras coisas, as noções de “pacto fantasmático” e “espaço autobiográfico”, importantíssimas para o nosso propósito.

Para Lejeune, o *pacto fantasmático* acontece quando o leitor é “(...) convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. (...)”. (LEJEUNE, 2008, p.43). A consequência desse pacto é o surgimento de um espaço autobiográfico, que pode ser entendido como o conjunto de textos do autor que, mesmo de caráter ficcional, pode ser lido sob a ótica autobiográfica.

### **Crítica biográfica**

Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, define do que se trata a crítica biográfica possível de ser praticada na contemporaneidade:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato a ficção. (SOUZA, 2002, p.111).

Esse tipo de crítica, portanto, detém-se a estudar mais que a forma da obra literária, focaliza a relação obra e vida (vida escrita: biografias, entrevistas etc. A vida como texto, como discurso.) dos escritores, por meio da “mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição” (SOUZA, 2011, p.20). A crítica biográfica utiliza-se da metodologia comparativa ao processar, através dessa mediação, a relação obra e vida dos escritores. É oportuno lembrar que para fazer crítica biográfica hoje não se deve cair no erro oitocentista de buscar explicações causais, naturalizando e reduzindo a obra aos acontecimentos vivenciados pelo escritor. Para evitá-lo, lembra Eneida, “é preciso distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico”. (SOUZA, 2011, p.19) Mesmo que uma cena que tenha sido recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, não se deve esquecer que a situação foi metaforizada

e deslocada pela ficção, não tomando, assim, uma coisa pela outra diretamente. Como salienta a professora Eneida, “O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, 2011, p.21).

A crítica biográfica não se concentra apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, uma vez que entende que a construção de perfis biográficos é possível de ser realizada independente do gênero. “Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual”. (SOUZA, 2011, p.20-21).

### **Análise**

Antes de começar as análises, convém citar um trecho de uma das poucas entrevistas de Cyro dos Anjos registradas em vídeo. Nela ele diz:

O escritor sempre mobiliza a memória dele para a obra literária, para o romance, o escritor sempre se projeta no romance; a experiência pessoal dele... Porque aquilo que não é experiência dele, que é experiência alheia, ele incorpora a dele. Então, na verdade, todo romance é mais ou menos uma memória, é mais ou menos uma autobiografia.<sup>51</sup>

Tendo o trecho acima como epígrafe, comecemos a próxima parte.

### ***O Amanuense Belmiro***

Antes de qualquer coisa, é importante dizer, dialogando com a crítica biográfica, e com a crítica Eneida Maria de Souza, que a biografia (vida) de Cyro dos Anjos pode ser lida pelo viés da ficção (Cyro escrito como Belmiro), e a ficção produzida pelo autor pode ser lida

---

<sup>51</sup> *O amanuense e os Grafômanos*, documentário da Camisa Listrada Produções, Belo Horizonte, 2003. O trecho citado vai de 8:27 a 8:45 minutos.

pelo viés da biografia (Belmiro como Cyro escrito). A ponte que nos permite realizar esse movimento é a burocracia, como tentaremos demonstrar abaixo.

Entre 1933 e 1935 Cyro dos Anjos trabalhou nos jornais *A Tribuna* e *Estado de Minas*, tempo em que publicou diversas crônicas sob o pseudônimo de Belmiro Borba. O autor conta [vida escrita], em entrevista a Edla Van Steen, como se deu o processo de escrever crônicas até chegar ao romance:

(...) Produzia uma substância vaga, indecisa, que ora pendia para a crônica, ora resvalava para o conto, quando, e com frequência, não se convertia em pura vadiagem literária (...). Assinava-as com o pseudônimo de Belmiro Borba. (...) O pseudônimo virou personagem, e personagem-autor, no qual se projetava, em parte, o autor verdadeiro. De pseudônimo converteu-se, assim, em heterônimo. (...) Belmiro saía-me da pele, mas seria difícil apurar até que ponto. Isso, no que se refere ao homem interior. O certo é que esse sócia passara a incomodar-me. (...) (STEEN, 1982, p.16).

É interessante perceber que o próprio Cyro fala de certa “mistura” entre sua personalidade e a de Belmiro Borba, quando o chama de “sócia”. Em outra entrevista, o autor mineiro é perguntado se da experiência servindo ao governo Benedito Valadares<sup>52</sup>(Governador de Minas Gerais de 1935 a 1945) teria tirado a matéria de composição de *O amanuense Belmiro e Abdias*, e responde: “(...) para alguma coisa a experiência burocrática me serviu, sim. Belmiro é o romance de um funcionário público da classe média.” (ARAÚJO, 1988, p. 105). Falando à revista *O Cruzeiro*, em 1971, Cyro conta como se dava a “intromissão” de Belmiro Borba em sua vida e como ele “se livrou” do incômodo:

(...) o personagem começou a intrometer-se na vida do autor, trazendo-lhe fantasmas, devaneios, desajustamentos com a realidade. Convinha, a este último, e com urgência, livrar-se de tão

---

<sup>52</sup> À época da publicação do romance, em 1937, Cyro trabalhava no Palácio da Liberdade, como oficial de gabinete do Governador.

comprometedora companhia, aprisionando o personagem dentro de um livro. (ANJOS, 1971 *apud* BRANDILEONE, 2006, p.26).

A partir dos depoimentos acima, é perceptível que o personagem Belmiro Borba começou a “se intrometer” na vida do autor, trazendo-lhe “desajustamentos com a realidade”. Nessa relação obra e vida, Belmiro Borba contaminou a forma como Cyro experimentava sua vida (Cyro escrito) de tal forma que este precisou livrar-se do incômodo personagem e aprisioná-lo em um livro. Uma pequena “digressão” se faz necessária neste ponto. Seguindo a crítica biográfica, quando falamos em “vida” do autor mineiro, nos referimos aos textos em que ele fala de si, como depoimentos, entrevistas, biografia etc. Ou seja, a partir de como Cyro dos Anjos “conta sua vida” e da análise das obras ficcionais, no caso, *O amanuense Belmiro*, captamos a relação “obra e vida” e daí depreendemos certas análises comparativas. Nesse exercício crítico, devemos sempre nos lembrar, portanto, que mesmo que uma cena que tenha sido recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, não se deve esquecer que a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção, não tomando, assim, uma coisa pela outra diretamente. Assim ensina Eneida Maria de Souza: “O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considera-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, 2011, p.21). Voltando à análise, um artigo publicado no jornal *Diário de Minas*, Ary Théo, amigo do autor, considera que Cyro dos Anjos internalizou, de certa forma, a personalidade de Belmiro Borba:

Eu e Cyro já fomos amanuenses. Trabalhamos juntos na mesma repartição, a Secretaria das Finanças (...). Cyro foi até além de amanuense. Ele é Belmiro Borba, autor daquelas crônicas das moças em flor. Cyro deixou de ser amanuense, mas engendrou Belmiro, que ele intimou a continuar exercendo a pachorra burocrática. (THEO, 1937).

O romance tem como personagem central um amanuense, burocrata, vindo de Vila Carafbas, cidade ficcional do interior de Minas Gerais, que vive desajustado entre o presente e

o passado, entre a modernidade da cidade grande e a tradição de sua querida cidadezinha, lembrada com nostalgia. Em Belo Horizonte, as circunstâncias fazem de Belmiro Borba um burocrata, o que é motivo de lamento para seu pai, que desejava que ele tivesse se tornado agrônomo ou agrimensor e tivesse tido interesse pela fazenda da família. Contrariando a vontade do pai, Belmiro torna-se um literato-burocrata, e lamenta ser o fim do tronco dos Borba, família rural por excelência e afeita ao trabalho com a terra, como mostra o trecho abaixo:

(...) Onde estão em mim a força, o poder, a expansão, a vitalidade, afinal, dos de minha raça? O velho Borba tinha razão, do ponto de vista histórico: como Borba, fali.

Na fazenda, na Vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. Um burocrata! exclamava o velho com desprezo. Coitado do velho. Queria fazer-me agrônomo. Ou, então, agrimensor. Vila Caraíbas não tinha, ainda, seu agrimensor formado, e andava, por lá, a febre das divisões de terras. Era contra os princípios do velho o bacharelato em qualquer ramo de ciências ou letras. “Temos doutores demais, dizia ele. Precisamos é de braços para a lavoura.” Mas dei em droga na fazenda e andei zanzando pela Vila, metido em serenatas e noutras relaxações. Coitado do velho. Neguei as virtudes da estirpe. Sou um fruto choco do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural. (ANJOS, 2006, p.20)

Ora, a história central do livro é, como vimos, bastante parecida com a história pessoal de Cyro dos Anjos – a que temos acesso por meio de diversas entrevistas dadas por ele: jovem vindo do interior para a cidade grande, que foi amanuense (burocrata), e teve um pai que preferia que ele não tivesse se tornado literato, antes tivesse permanecido em Montes Claros trabalhando no comércio da família ou como agrimensor.

Durante 45 anos de trabalho como burocrata, o autor mineiro exerceu dez cargos, chegando, por fim, a ser Ministro do Tribunal de Contas do Distrito Federal (1962-1976) – cargo em que se aposentou –, além de ter lecionado em cinco universidades, três no Brasil e

duas no estrangeiro. É plausível, portanto, pensar a relação obra e vida de Cyro por meio do tema burocracia, já que até dos 25 aos 70 anos, ele foi, de fato, um burocrata. Claro que é importante ponderar que não se deve pensar que o livro de Cyro dos Anjos reflete diretamente a realidade de sua vida, já que, como frisamos, são livros ficcionais e com sua autonomia em relação à referencialidade. Os indícios apresentados são pontes metafóricas que podem ser pensadas, a partir da obra, *como se fossem* a vida do escritor – a vida escrita, captada por nós por meio de entrevistas, memórias etc. Por outro lado, podemos pensar que o romance de Cyro pode ser lido pelo viés autobiográfico, já que o próprio autor dá pistas ao leitor (como vimos nos depoimentos citados no início deste capítulo, principalmente na epígrafe tirada de Duhamel), que é, então, através do que Phillipe Lejeune denomina como *pacto fantasmático*, “(...) convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. (...)”. (LEJEUNE, 2008, p.43). Através desse processo, ocorre a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico, ou seja, um conjunto de textos do autor que, mesmo de caráter ficcional, pode ser lido sob a ótica autobiográfica. Esse espaço autobiográfico pode ser pensado, se pego pelo fio da burocracia, por exemplo, também para os livros *Abdias* e *A menina do sobrado*, em que também estão dramatizadas diversas experiências pessoais do escritor-burocrata Cyro dos Anjos.

### *Abdias*

Em *Abdias*, continuamos nosso raciocínio pelo fio da burocracia, já que o personagem “herda” a personalidade belmiriana, por assim dizer. Abdias, narrador-protagonista do romance, é um quarentão, oriundo da cidade ficcional Várzea dos Buritis, casado com Carlota e pai de três filhos. Abdias ocupa o cargo de diretor do Arquivo Histórico e é convidado a dar aulas de um professor de literatura brasileira e portuguesa no Colégio das Ursulinas, estabelecimento de luxo, que recebe alunas da mais alta burguesia. No colégio, Abdias nutre um amor platônico pela aluna Gabriela, uma adolescente. Ele faz de tudo para esconder de Carlota o amor que nutre por sua aluna – mente para a esposa, inventa situações para estar perto de Gabriela.

Abdias também, assim como acontecia com Cyro dos Anjos, que já afirmou isso em diversas entrevistas, dizia ser um *Homo scribens* e não um *Homo loquens*, quer dizer, não era muito afeito à fala, principalmente em público, daí vem que ele estava bastante apreensivo com a proximidade do início de suas aulas no Colégio das Ursulinas:

As aulas começarão depois de amanhã. Estou apreensivo. Foi temeridade haver aceitado o convite. Tenho má dicção e, além disso, titubeio muito, à procura de palavras. Para evitar apertos de última hora, preparei, antecipadamente, o esquema de duas ou três preleções, mas temo que pareçam às alunas muito secas, demasiado técnicas. Não possuo nenhum talento verbal, e se que a exposição da matéria demanda colorido, para que logre despertar o interesse de auditório, como o que vou ter, pouco familiarizado com o assunto. (ANJOS, 2008, p.14-15).

Como *Abdias* é uma espécie de continuação de *O amanuense* Belmiro (sem que isso signifique prejuízo, pelo contrário), seu protagonista também é um burocrata que posteriormente torna-se professor. Como já mencionamos, Cyro dos Anjos ocupou dez cargos burocráticos e lecionou em cinco instituições de ensino superior<sup>53</sup>. Curiosamente, quando escreveu<sup>54</sup> esse romance, o autor mineiro trabalhava no Conselho Administrativo do Estado (1940-1945) e também era professor de literatura portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Minas Gerais, ou seja, ele era burocrata e professor, assim como Abdias. Essa ponte metafórica entre fato e ficção nos leva a crer que também nesse romance podem ser encontrados muitos dados autobiográficos de Cyro dos Anjos. Lembrando mais uma vez o teórico francês Phillipe Lejeune (LEJEUNE, 2008, p.), podemos também pensar em *Abdias*

<sup>53</sup> 1. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Minas Gerais, onde também lecionou literatura portuguesa por vários anos (1940-1946), 2. Cyro Lecionou Estudos Brasileiros na Universidade do México (1952-1954), 3. A mesma disciplina na Universidade Lisboa (1954-1955), 4. Na Universidade Nacional de Brasília – UNB, foi coordenador do Instituto de Letras e, em 1962, professor titular extraordinário da UNB, ministrou o curso “Oficina Literária”, 5. De 1976 a 1992: Cyro dos Anjos ministrou, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o curso “Oficina Literária” até 1992.

<sup>54</sup> Em entrevista a SENNA, 1996, p.1., Cyro conta que escreveu *Abdias* nesse período em que trabalhava no Conselho Administrativo do Estado (1940-1945).

como parte do espaço autobiográfico do autor mineiro, um livro que, apesar de ser um romance (ficção), revelaria muito da vida Cyro Versiani dos Anjos. Logo, *Abdias* pode ser lido, por meio de um raciocínio substitutivo e metafórico, como um livro autobiográfico.

## Conclusão

Cyro dos Anjos é um dos autores brasileiros em que mais se percebe a “intromissão” da vida (“vida escrita”, por onde se tem conhecimento de sua vida) na obra (ficcional) e, conseqüentemente, o embaralhamento entre essas duas instâncias – a ficcional e a factual. Nesse sentido, a relação obra e vida é plausível de ser feita no autor mineiro, já que existem diversos suportes que nos permitem relacionar, com o necessário distanciamento, esses dois pólos. Tentamos demonstrar brevemente, aqui, como isso se dá na relação de seus dois primeiros romances com sua “vida escrita”.

## REFERÊNCIAS

- ANJOS, Cyro dos. *Abdias*. São Paulo: Globo, 2008. 232 p.
- ANJOS, Cyro dos. Entrevista para a revista O Cruzeiro. In: BRANDILEONE. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2005. p.26.
- ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006. 239 p.
- BRANDILEONE. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2005. 200 p.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.
- MÁLAQUE, Keila Mara Sant’Ana. *Lições da Borboleta: a trajetória do Cronista–Amanuense Belmiro Borba*. 1.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008. 246 p.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2002. 177 p.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2011. 261 p.
- STEEN, Edla van (Org.). Cyro dos Anjos. In: *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, 1982, v.2, p.13-26.
- THEO, Ary. Depoimento sobre Cyro dos Anjos. In: BRANDILEONE. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2005. p.32.