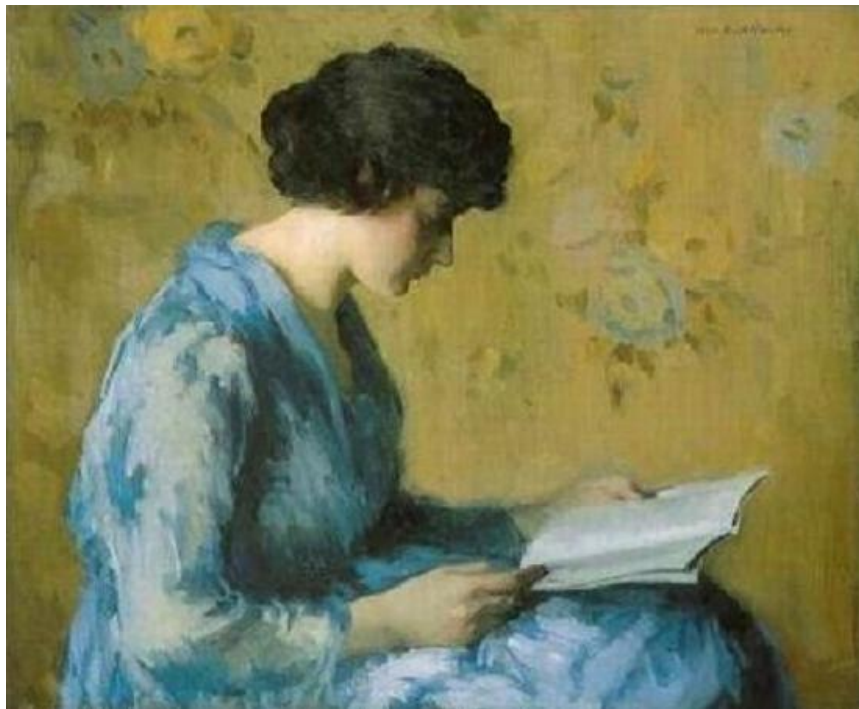




**Fundação Comunitária Tricordiana de Educação
Recredenciamento e-MEC 200901929**

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

16 e 17 de outubro de 2014



“Mulher lendo” (Ivan Olinsky)

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

Três Corações / MG

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.

Neste ano, em sua quarta edição, ocorrida nos dias 16 e 17 de outubro, o **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** abarcou também a **1ª Festa Literária de Três Corações** (1ª FLITCS), contando com uma mesa específica voltada à discussão de escritores Sul Mineiros. A mesa **Diálogos Literários Sul Mineiros** teve a participação da Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia da Silva, da UNB, que apresentou sua pesquisa sobre a obra de Godofredo Rangel, patrono dessa primeira edição da Festa Literária, e do Prof. Dr. Luciano Cavalcanti, falando sobre o itinerário poético de Dantas Mota.

Além das mesas temáticas, o evento contou com um minicurso ofertado, este ano, pela Prof.^a Dr.^a Cristina Henrique da Costa, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O curso **“A poética de João Cabral de Melo Neto: um poeta da imaginação”** revelou, a despeito da polarização crítica existente sobre a obra do poeta pernambucano, outra face, em que a imaginação do poeta ganha destaque.

O evento abarcou ainda os III Seminários dos Grupos de Pesquisa do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, **Minas Gerais – Diálogos e Logos: estudos de**

língua, linguagem e discurso, por meio de duas mesas específicas, “Minas Gerais – Diálogos: perspectivas” e “O acontecimento por duas vias de acesso: semântica do acontecimento e semiótica tensiva”, contando com professores da casa e convidados.

O **IV Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura** teve a participação de estudantes e pesquisadores de instituições e centros de pesquisa de todo o país, dentre os quais se destacam UFMG, UNIMONTES, UNB, UNICAMP, USP, UNIFAL, UNESP, UFRVJM, UFLA, UERJ, PUC-SP, PUC-MINAS, CES-JF, que apresentaram resultados de suas pesquisas.

Na primeira noite do evento houve, ainda, lançamento de livros dos docentes do programa de Mestrado em Letras e de participantes e apresentação cultural do Grupo Sabão de Cinza, da Associação Viraminas.

Em sua quarta 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.

ORGANIZADORES

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Cilene Margarete Pereira

SUMÁRIO

MESA “DIÁLOGOS LITERÁRIOS SUL MINEIROS: GODOFREDO RANGEL E DANTAS MOTA”

A caligrafia do Anjo: fortuna crítica de Godofredo Rangel

Ana Claudia da Silva (UNB) 8

Itinerário poético de Dantas Mota

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR) 29

MESA “MINAS GERAIS – DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS”

Minas gerais – diálogos: história das histórias

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) 46

Crônica da casa assassinada e a revisitação do arquétipo feminino maldito da literatura noir

Rogério Lobo Sáber (UNIVAS) 58

MESA “ACONTECIMENTO POR DUAS VIAS DE ACESSO: SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO E SEMIÓTICA TENSIVA”

O acontecimento pela semiótica: paroxismo do afeto, negação do dizer

Conrado Moreira Mendes (UNINCOR) 75

O acontecimento sob a ótica de uma semântica discursiva

Jocyare Souza (UNINCOR) 87

COMUNICAÇÕES

A representação do mito do sísifo nos contos de Murilo Rubião

Aguinaldo Adolfo do Carmo (UNINCOR/CAPES) 97

O processo de multiletramento na comunidade de remanescentes quilombolas do Taquaral em Três Corações- MG

Alessandra Alves de Carvalho Nogare (UNINCOR)107

O Eu em Drummond

Alex Alves Fogal (UFMG)118

Estudo comparativo entre as teorias de Patrick Charaudeau e Michel Meyer

Alex Fabiani de Brito Torres (UFMG)

Tércia Rodrigues Timo (UFMG)131

Entre a vida e a morte: a busca de um lugar na obra <i>Uma história de família</i>, de Silviano Santiago Aline Mara de Almeida Rocha (UNINCOR)	151
O trágico como articulador das <i>Crônicas da Casa Assassinada</i> Bárbara Del Rio Araújo (UFMG)	161
O Golpe de 1964 nas capas de <i>Veja</i>, <i>Isto é</i>, <i>Época</i> e <i>Carta Capital</i>: uma análise discursiva Diego Henrique Alexandre (UNINCOR)	180
"Sem olhos": uma leitura do fantástico machadiano Diogo Nonato Reis Pereira (UNINCOR)	190
A dimensão da morte em <i>Nossos Ossos</i> Emily Cristina dos Ouros (USP)	204
O realismo crítico de <i>Fábula de Anfion</i>, de João Cabral de Melo Neto Felipe Oliveira de Paula (UFMG)	221
A notícia que veio do norte no <i>Canto do Nhambú</i> Fernanda Nayanne Barbosa e Alves (UNIMONTES)	233
O bom samba: uma forma de oração Francisco Antonio Romanelli (UNINCOR)	251
Percursos da crítica literária no Brasil Gersiane Franciere Freitas Ribeiro (UNIMONTES)	267
Letramento digital e gêneros textuais: implicação na formação de educadores musicais Giuliano Vieira Tiburzio (UNINCOR)	280
Reflexão e natureza humana a partir da lógica do mundo objetivo em Carlos Drummond de Andrade Henrique Barros Ferreira (UFMG)	293
A fortuna crítica de <i>A Casa Dos Budas Ditosos</i>: um olhar liberto de amarras Juliana Antunes Barreto (UNIMONTES)	300
O espaço de Londres como fomentador do trauma de guerra em Mrs. Dalloway Juliana Pimenta attie (FCL/UNESP Araraquara)	316
Maria Dusá: a mulher de Lindolfo Rocha Júnia Tanúsia Antunes Meira (UNIMONTES)	330

Mulher, traição e dor em Lupicínio Rodrigues Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR/CAPES)	344
O herói bandido e a literatura popular: uma leitura de <i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i>, de José Louzeiro Letícia Veiga Vasques (UNINCOR)	355
O encômio e a emulação na “Écloga III-Albano” de Cláudio Manuel Da Costa Marcela Verônica da Silva (UNINCOR)	365
Imagens escritas de uma viagem: a sensibilidade no olhar de Lygia Fagundes Telles em <i>Passaporte para China</i> Márcio Adriano Silva Moraes (UNIMONTES)	376
O movimento das representações na teia discursiva de educadores Maria Alzira Leite (UNINCOR)	393
Poéticas pragmáticas: a linguística e suas relações com o texto poético Murilo de Almeida Gonçalves (USP)	408
Estudo de gênero e tipo textual em um acórdão Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR/FAPEMIG)	429
O discurso fundador na constituição da identidade de Lambari/MG Roberto Junho de Carvalho (UNINCOR)	453
Narrativa Galega Contemporânea: alguns desdobramentos Rodrigo Barreto da Silva Moura (UERJ)	461
Um outro olhar sobre <i>The penelopiad</i>: paródia, apropriação e questões de classe Ruan Nunes (UERJ)	470
Música em estado de gravidez: encenação e fantasia em <i>Antes de nascer o mundo</i>, de Mia Couto Sílvio Rodrigo de Moura Rocha (PUC-MINAS)	470
Dualidade e feminino no conto “Presépio”, de Carlos Drummond de Andrade Susana Cristina de Carvalho (UNINCOR)	497
O texto literário como espaço de independência para as mulheres Tais Matheus da Silva (UNESP-Araraquara)	508
Entre dois mundos: uma leitura de <i>Eles estão aí fora</i>, de Wander Piroli Thaís Lopes Reis (UNINCOR/FAPEMIG)	529
Lexicologia social aplicada à realidade brasileira: período da ditadura (1964-1985) Thaynara Nascimento Santos (UFMG)	539

O estilo em textos de páginas de intuições educacionais no <i>facebook</i> Virgínia de Martins Carbonieri (UNINCOR)	551
Subjetividade, sentido e resistência na pichação Wagner Ernesto Jonas Franco (UNIVÁS)	561
Decadência e Consciência Burguesa em <i>O amanuense Belmiro</i>, de Cyro dos Anjos Wagner Fredmar Guimarães Júnior (UFMG)	570
As técnicas narrativas da <i>Crônica da Casa Assassinada</i>, de Lúcio Cardoso, e a pós-modernidade William Valentine Redmond (PUC-MINAS/CESJF)	587
A produção literária de José de Alencar sob o olhar nacionalista Zildete Lopes de Souza (UNIMONTES)	601

A CALIGRAFIA DO ANJO: FORTUNA CRÍTICA DE GODOFREDO RANGEL

Ana Claudia da Silva (UNB)

Resumo: A fortuna crítica de Godofredo Rangel, cognominado “Anjo” por seus colegas do Minarete, é marcada pelo destaque que lhe foi conferido por Antonio Candido, que classificou sua escrita como “literatura caligráfica”. Neste estudo, apresentamos a escassa fortuna crítica do autor e as principais qualidades apontadas pelos críticos na escrita de suas narrativas; baseados nas circunstâncias de produção da sua obra, aventamos também uma hipótese sobre o apagamento do escritor nas letras brasileiras.

Palavras-chaves: fortuna crítica, Godofredo Rangel, caligrafia.

O escritor José Godofredo de Moura Rangel nasceu em Três Corações, aos 21 de novembro de 1884, e faleceu aos 04 de agosto de 1951, em Belo Horizonte. Tinha 66 anos. Sua vida teria passado ao largo da história literária brasileira não fosse pela instigante troca de correspondência, ao longo de 40 anos, com o amigo Monteiro Lobato. As cartas de Lobato a Rangel encontram-se reunidas no livro *A barca de Gleyre* (LOBATO, 1944). Sabemos que nem todas as cartas foram incluídas; sabemos também que a não publicação das cartas de Rangel para Lobato deixa um hiato imperdoável na história dessa amizade e, por extensão, na história da literatura brasileira.

O material inédito, de autoria de Rangel, tem sido alvo de disputas familiares, e não houve, até o presente momento, acordo que permitisse a sua publicação. Recentemente, em 2011, o pesquisador Lutiane Marques Silva defendeu uma dissertação de Mestrado, na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, em cujo resumo anuncia ter analisado os 45 anos de correspondência entre os dois autores, a partir de algumas cartas de

Godofredo Rangel que se encontram sob sua custódia. A dissertação, porém, não foi publicada, e o autor recusa-se a divulgá-la, sob o pretexto de que a publicação está em trâmite e depende de autorização das famílias de Lobato e Rangel. Dessa forma, também a academia contribui para silenciar a voz de Rangel, que descobrimos apenas através de suas obras, ou, melhor dizendo, das obras rangelinas que resistiram ao tempo.

Apresentamos aqui a escassa fortuna crítica de Godofredo Rangel, que se resume a um periódico, dois livros de cunho biográfico e duas dissertações.

1. Quando Rangel foi notícia

Por ocasião do centenário do nascimento de Godofredo Rangel, em 1984, o jornal *Minas Gerais* lançou dois números especiais de seu Suplemento Literário: o primeiro, intitulado *Godofredo Rangel Centenário*, data de 24 de novembro de 1984; o segundo, continuação do primeiro, fora publicado na semana seguinte, em 01 de dezembro. Esses suplementos foram compostos com textos de vários autores comentando a vida, a personalidade e a obra de Rangel. Dentre eles, tomamos apenas os que apresentam comentários críticos sobre a obra literária de Godofredo Rangel. Desses textos críticos fazemos, a seguir, um pequeno balanço.

1.1. “Godofredo Rangel centenário”, por Márcio Sampaio

Márcio Sampaio, artista plástico, professor e escritor, publica no Suplemento Literário desde a sua fundação, em 1966. É dele a organização do número especial sobre Rangel. No texto de abertura, Sampaio apresenta o autor da seguinte forma: “Autor de

contos antológicos, de romances extraordinários, um dos quais – ‘Vida Ociosa’ – considerado obra-prima do pré-modernismo, Godofredo Rangel é, contudo, um nome desconhecido das novas gerações.” (SAMPAIO, 1984, p. 1) Os adjetivos “antológico” e “extraordinário”, usados por Sampaio, colocam o seu texto na linha de uma crítica impressionista, pautada pela impressão que o leitor (crítico) tem da obra, sem a necessidade de apresentar elementos analíticos que comprovem suas afirmações. Esse tipo de crítica já havia caído em desuso na academia por ocasião do lançamento do *Suplemento*; contudo, considerando que o leitor do periódico não é o especialista em literatura, e, ainda, a escassez de fortuna crítica do autor, tomaremos do texto de Márcio Sampaio as considerações mais profícuas para uma avaliação mais detida da obra rangelina.

A primeira observação que nos cumpre fazer é a respeito da classificação de Godofredo Rangel como autor pré-modernista. Em verdade, Rangel começou a publicar seus textos cinco anos antes do advento da Semana de Arte Moderna; em 1917 *O Estado de S. Paulo* publicaria seu romance *Falange gloriosa* em folhetins; o primeiro romance, *Vida ociosa*, sai publicado três anos depois, em 1920. Embora Rangel seja contemporâneo dos primeiros modernistas, sua atividade profissional de juiz o havia feito circular entre cidades do interior de São Paulo (Campinas, Areias) e Minas Gerais (Cambuí, Machado, Santa Rita do Sapucaí, Lavras), onde as notícias chegadas da capital paulistana deviam ser mais esparsas. Rangel segue, assim, produzindo uma literatura que passa ao largo das manifestações modernistas, sem incorporá-las. Nesse sentido, podemos incluir seus textos na literatura brasileira pré-modernista.

Para Sampaio, Godofredo Rangel era um escritor singular: “[...] suas criações carregadas de densidade psicológica, sua linguagem cristalina, recuperam para nossa sensibilidade a própria língua e a própria arte de narrar.” (SAMPAIO, 1984, p. 1) O

esmero no trato com a língua é uma das qualidades mais destacadas pela crítica do autor. Rangel é dono de uma prosa equilibrada; suas personagens não têm arroubos de paixões desgovernadas, de amor ou de ódio; ao contrário, elas atuam nos espaços rurais ou urbanos do interior das Minas Gerais, com elegância, modéstia e simplicidade. A linguagem do autor também espelha esse comedimento, na medida em que procura se ater àquilo que é necessário para a narrativa; o leitor de Rangel não encontrará longas descrições ou devaneios que retardem a ação. Seus narradores apresentam ao leitor as informações mínimas necessárias para o andamento da leitura.

Sampaio afirma perceber no autor um “[...] universo imensamente rico de qualidades humanas e espirituais, no qual se vê a dolorosa, solitária e incansável luta do artista com a matéria da criação.” (1984, p.1) Para Rangel, segundo ele, essa luta era também dramática: “[...] o ato criador sempre foi para ele a luta do homem com seus demônios, em busca da purificação e revelação da verdadeira dimensão da vida.” (SAMPAIO, 1984, p. 1) Conquanto não tenhamos notícia de alguma entrevista deixada por Godofredo Rangel acerca do processo de criação, entendemos que as qualidades de seu labor apontadas por Sampaio – doloroso, solitário, incansável e dramático – foram deduzidas dos depoimentos que sobre ele deixaram outros escritores seus contemporâneos.

O fato de que Rangel tenha causado tão boa impressão nos escritores de seu tempo contrasta vivamente com a quase ausência de crítica literária sobre a sua obra. Vários escritores tiveram Rangel em alta consideração; mais de uma vez o apontam como mestre e modelo de fazer literário. Ainda assim, até o momento não temos, com raras exceções, senão críticas elogiosas, em geral de cunho impressionista, nas quais se misturam o apreço pela pessoa de Rangel – cognominado o “Anjo” por seus colegas do Cenáculo – e a apreciação de sua escrita.

Outra característica de Rangel apontada por Márcio Sampaio é a solidão, a qual, segundo o articulista, teve ressonâncias no estilo literário do autor: “[...] solidão que justifica, ou pelo menos explica, a ironia, o ceticismo e uma certa amargura a conduzir sua obra.” (SAMPAIO, 1984, p. 1) Além da ironia, leve e saborosa, não identificamos, na obra rangelina, as demais características (ceticismo e amargura). A solidão apontada por Sampaio talvez seja devida ao fato de ter residido Rangel boa parte de sua vida fora das capitais, dos grandes centros culturais. Podemos pensar num artista solitário, embora a solidão não seja um tema marcante em sua obra. Este é um bom exemplo de que os dados biográficos nem sempre iluminam a produção artística. As personagens de Rangel, ao contrário de solitárias, estão muitas vezes em trânsito; em sua obra, muitos encontros são proporcionados pelas viagens e deslocamentos das personagens. Márcio Sampaio retoma, em seu artigo, traços importantes da vida do autor, que contribuíram para sua formação: o curso de Direito na USP; a convivência com os amigos do Cenáculo; as publicações no **Minarete**; o retorno ao interior de Minas Gerais, seguido pela constituição da família; a peregrinação por diversas cidades mineiras, em função da magistratura; a transferência para Belo Horizonte, onde veio a falecer.

Outro tema destacado por Sampaio é a precária fortuna crítica de Godofredo Rangel:

Além dos artigos de época, do belo texto de Drummond e do ensaio de Antonio Candido como introdução à edição póstuma de **Falange Gloriosa**, a crítica brasileira pouco se manifestou a respeito de Rangel. Silêncio na verdade compensado pelo esforço e sensibilidade do crítico catarinense Enéas Athanázio, que há anos

vem se esforçando pela revisão da obra rangelina. De suas pesquisas resultaram artigos críticos sobre as várias obras publicadas de Rangel, coroadas com a edição, em 1977, de **Godofredo Rangel**, obra-chave para a reaproximação com o autor de **Vida ociosa**. (SAMPAIO, 1984, p. 1)

A esta relação acrescentamos poucos títulos, que apresentaremos na sequência: a menção a Rangel na introdução da antologia de contos regionalistas de Luiz Gonzaga Marchezan; o artigo de Luciana Murari (2011); as dissertações de Lutiane Silva, já mencionada, e a de Danyelle Marques, desenvolvida na Universidade Vale do Rio Verde.

1.2. *Vida ociosa*, por Emílio Moura

A crítica de Emílio Moura¹ ao *Vida ociosa* aproxima-se daquela publicada por Antonio Candido. Para ele, a simplicidade aparente da escrita rangeliana é, antes, um cuidadoso requinte. Rangel, segundo Moura, “[...] Traz nas dobras de seu linho despretensioso os bordados e as filigranas de um tecelão amoroso. Possui um estilo de mestre, luminoso e polido, que lhe realiza a expressão interior, com uma admirável justeza e um brilho admirável. [...] é nesse equilíbrio que vamos encontrar a sua melhor qualidade. (MOURA, 1984, p. 9)

1.3. “Godofredo Rangel, a opinião dos ‘novos’

¹ Emílio Guimarães Moura (1902-1971) foi um poeta modernista mineiro.

O *Suplemento Literário* aponta também os depoimentos de alguns autores, jovens à época de sua publicação. Para Alphonsus de Guimarães Filho², Rangel se apraz em narrar com serenidade sua contemplação das vidas simples, humildes que gravitam em torno de sua função de juiz. É um autor que comove o leitor e o envolve na mesma tranquilidade em que vivem as personagens – especialmente em *Vida ociosa*.

Rodrigo M. F. de Andrade³ também se refere a *Vida ociosa* que, para ele, é um livro moldado pelo tédio. Contudo, não é uma narrativa enfadonha: “Seu estilo, fácil e colorido, tem a espontaneidade que encanta, a música sugestiva, os imprevistos que se desconcertam para tornar a narrativa saborosa.” (ANDRADE, R., 1984, p. 8)

João Alphonsus⁴, por sua vez, defende a associação de Rangel à Academia Mineira de Letras e sugere que a Secretaria da Academia não fique à espera da candidatura do escritor, mas que nomeie uma comissão que vá até a sua casa e o convide expressamente.

Guimarães Menegale⁵, por sua vez, defende que Rangel é um romancista mineiro, isto é, advoga a existência “[...] de um romance mineiro, com uma tradição e inspirado em motivos e paisagens de Minas” (MENEGAL, 1984, p. 8); afirma ele que Rangel é mesmo o iniciador dessa tradição. Sabemos que essa ideia da existência de um romance tipicamente mineiro, ou de uma literatura mineira, antes que brasileira, foi defendida também por autores como Waltensir Dutra e Fausto Cunha (1956), embora não tenha tido muitos seguidores⁶.

² Afonso Henriques de Guimarães Filho (1918-2008) foi um poeta mineiro, filho de Alphonsus de Guimarães.

³ Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) foi jornalista e escritor mineiro.

⁴ João Alphonsus de Guimaraens (1901-1944), também filho de Alphonsus de Guimaraens, foi também poeta e escritor importante contista do modernismo mineiro.

⁵ José Guimarães Menegale, escritor mineiro.

⁶ Dutra e Cunha (1956) defendem que a literatura mineira tem um caráter universalista, devido à diversidade de estados e culturas que fazem divisa com Minas Gerais. Ou sena, o que há de particular na literatura mineira é seu caráter universal.

Vemos que as críticas apresentadas são de caráter impressionista, pouco contribuindo, além do elogio, para o conhecimento mais profundo da obra rangelina.

Destacamos ainda a contribuição de Carlos Drummond de Andrade ao mesmo *Suplemento*. Em seu depoimento, o poeta admira, no colega de profissão, certas qualidades humanas que perpassam também a sua escrita. Drummond lamenta, inicialmente, que a faina do tradutor tenha apagado as qualidades do escritor. Homem de muitos afazeres – magistratura, aulas, tradução –, sobrava a Rangel pouco tempo para dedicar-se à literatura.

Drummond também salienta que a humildade e a timidez da personalidade de Rangel, bem como a vida interiorana de Minas, facultaram ao escritor uma saída para o mal ao qual outros teriam sucumbido: ao invés de deixar-se esmorecer pelo marasmo da vida circundante, Rangel a teria transformado em romance.

Caso curioso, Drummond relata a relação respeitosa de Godofredo Rangel para com os modernistas, cuja escrita seguia um rumo totalmente diverso da que ele mesmo praticara:

Não teria motivo para gostar de nós, rapazes modernistas. Tentávamos uma expressão literária em conflito com a sua, e, se podia mesmo viver o nosso estado de espírito, era natural que o desdenhasse ou pelo menos o ignorasse. Seu amigo Monteiro Lobato, que, a julgar pelas cartas, exercia sobre ele uma docência intelectual meio tirânica, tomara posição contra os moços, e era sublime de incompreensão. Na realidade, e com a força dos tímidos, Rangel não se deixou imbuir nos preconceitos do outro: aceitou o modernismo de seus coestaduanos jovens, com uma simpatia bem humorada. (ANDRADE, 1984, p. 2)

Drummond relata, em seguida, a ocasião em que presenteara Rangel com um exemplar de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Rangel agradece o presente, e comenta: “É um livro curioso... Não acho, porém, que o Oswald o tenha escrito a sério. É uma pilhéria, *pour épater*.” Embora não tenhamos as cartas de Rangel, podemos inferir, por esse comentário, que algumas divergências de pensamento e atitude teriam alimentado o diálogo de tantos anos com Lobato. Rangel lia os modernistas; não aderiu a seus experimentos, apenas limitava-se a contemplar as mudanças de rumo no cenário literário da época.

O itabirano também comenta uma página de *Vida ociosa*, obra que, segundo ele, juntamente com alguns contos de *Andorinhas*, imortalizariam o nome de Rangel nas letras brasileiras: “Não será muito o que deixou, mas no seu apuro discreto e seu tom algo ‘fora de moda’, suponho encontrar razões de sobrevivência, que o recomendem a um gosto futuro, já liberto de nossas pobres manias.” (ANDRADE, 1984, p. 2) Sua previsão, porém não se realizou. As obras de Godofredo Rangel, embora lhe granjeassem a benevolência da crítica, ficaram desde muito esquecidas, haja vista a precariedade de sua fortuna crítica.

1.4. “De Dorcelino a Diadorim”, de Mirthes Licínio

Neste artigo, ainda no *Suplemento Literário*, a escritora aponta as similaridades entre a escrita de Guimarães Rosa e Godofredo Rangel, aproximando, na comparação, *Grande sertão: veredas*, *Vida ociosa* e *Os humildes*. Segundo ela, “não predomina a analogia verbal, mas a analogia ideativa, refletida no acento épico, na filosofia, nas crenças religiosas naturais e eternas.” (LICÍNIO, 1984, p. 11) Embora Licínio não sublinhe a

analogia verbal como fator de aproximação entre os dois autores, é esse o exercício que faz no artigo.

a) Licínio recorta vários episódios em que a construção verbal é parecida nos dois autores, como nos seguintes fragmentos: de Rangel, no conto “Os sertões” (em *Os humildes*, 1944):

— *Birro! perguntei, onde começa o sertão?*

Ele ficou reflexivo, e depois sorrindo disse:

— *Homem, patrão, não sei. Gente de Cássia que vai para*

Uberaba, diz: “Vou pro sertão”. Para Uberaba é aqui; pra nós

“Paracatu” e Goiás, e lá para eles ainda é mais longe.

— *De sorte que o sertão não existe, repliquei.*

O camarada atrapalhou-se.

— *Existir, existe... Cá para mim, patrão, sertão é onde há índios*

bravos.

b) de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1965):

Sertão é quando menos se espera.

Depois de Paracatu é o mundo...

Sertão é dentro da gente.

Sertão: esses seus vazios. o senhor vá. Alguma coisa encontra.

Vaqueiros?

A autora apresenta ainda outras comparações que podem ser feitas, tanto no plano da expressão – mais contida e escorreita em Rangel, mais criativa e original em Rosa –, quanto do conteúdo, apresentando pistas para novos estudos comparativos entre os dois autores. Interessante é também a analogia entre as duas personagens, apresentadas no título e não exploradas pela autora: no conto “No sertão”, de Rangel (1944), Dorcelino é o vaqueiro apaixonado que protagoniza uma narrativa secundária; apaixonado pela moça de olhos “azulegos”, vai pelos campos em busca de rezes e, na paisagem, tudo lhe faz lembrar a amada. Sua situação é mais parecida com a de Riobaldo do que com a de Diadorim: é ele quem se deixa impressionar pelos olhos verdes do então rapaz que acabara de conhecer.

2. A crítica militante de Enéas Athanázio

O escritor Enéas Athanázio é a pessoa que mais tem se empenhado, nas últimas décadas, em tornar conhecida a obra de Godofredo Rangel. É dele a única biografia que conhecemos do escritor tricordiano. Publicada em duas ocasiões, primeiramente em Curitiba, em 1977, intitulada *Godofredo Rangel*, foi onze anos depois reeditada em Florianópolis, sob o título de *O amigo escrito: Godofredo Rangel* (ATHANÁZIO, 1988).

No *Suplemento Literário* dedicado ao centenário do nascimento de Godofredo Rangel, Athanázio publicou uma resenha sobre o romance *Falange gloriosa* (RANGEL, 19--). Athanázio defende que essa é obra de um Rangel “militante”, muito diverso do autor sereno de *Vida ociosa*: “Esta é uma obra *militante*; nela Rangel está *em luta*, combatendo, com as armas de que dispõe, dura e corajosamente, os vendilhões do ensino personalizados no Navarro e seu ‘estado maior’” (ATHANÁZIO, 1984, p. 11). Isso justifica, para o crítico, as falhas encontradas no livro, tais como o abuso nas descrições, que ralentam a

leitura; o traço caricatural na constituição de várias personagens; o uso reiterado de vocabulário arcaico. Quanto a este último aspecto, Athanázio remete à influência de Camilo Castello Branco.

Rangel teria se recusado, apesar das insistências de Monteiro Lobato, a publicar o romance, impresso somente após a sua morte. A causa disso, lembra Athanázio, consistia no decoro do autor, que temia que alguns conterrâneos identificassem algumas personagens com as pessoas nas quais Rangel teria se baseado para criá-las.

É fato que este é o romance menos cuidado pelo seu autor, seja no estilo, na linguagem, ou no desenvolvimento do enredo. Athanázio acredita que isso se deveu ao fato de que, não desejando publicá-lo, o autor não se tivesse demorado em sua revisão, como usualmente fazia com seus livros, mesmo depois de publicados. É possível encontrar exemplares de *Andorinhas* (1921) e de *Os humildes* (1944) com notações de seu autor à margem, substituindo vocábulos e depurando a forma, em busca, sempre, de uma “caligrafia” cuidadosamente desenhada.

3. “Prólogo dispensável”, por Hilário Tácito

É de autoria de Hilário Tácito, pseudônimo de José Maria de Toledo Malta, o prólogo de *Vida ociosa*. Redigido a pedido do editor, Monteiro Lobato, o prólogo adjetivado “dispensável” faz jus ao nome, na medida em que pouca ou nenhuma referência faz ao conteúdo da obra que está apresentando.

A maior parte do texto consiste em reflexões sobre a constituição do Minarete, a república estudantil paulistana fundada por Godofredo Rangel que viria a abrigar, além do

fundador, jovens escritores talentosos, como o amigo Monteiro Lobato, Ricardo Gonçalves e José Antônio Nogueira.

A observação atinente ao livro que comporta esse prólogo é sobre o estilo de Rangel, que se descobre nas suas descrições:

Não conheço ninguém, de fato, mais individual do que Rangel. O que me parece característico seu inconfundível é que ele está presente e se revela até no íntimo, ainda quando descreve sítios e paisagens que o impressionaram. [...] Cada coisa vista desperta-lhe emoções imediatas que se ligam a outras anteriores por elos inconscientes, numa cadeia de evocações, cujas formas imprecisas ele surpreende e grava instantaneamente [...]. (TÁCITO, 1920, p. 23).

Desconsiderando-se a confusão existente entre narrador e autor, comum na crítica impressionista, a observação de Tácito procede, e pode ser verificada também em alguns contos de Godofredo Rangel, onde a emoção é explorada a partir do sentido da visão, que leva o narrador ou a personagem a projetar na paisagem ou no objeto focalizado a sua emoção interior, não raro criando páginas de um sentimentalismo ao gosto romântico.

4. Rangel na antologia de contos regionalistas

Em 2009, Luiz Gonzaga Marchezan organizou e publicou uma importante antologia de contos regionalistas, que abrange o período do pós-romantismo ao pré-

modernismo. Esse, segundo Marchezan, é nesse tempo que se constituiu a tradição regionalista na nossa literatura.

A antologia conta com vinte e dois textos de doze autores, a saber: Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Inglês de Sousa, Lúcio de Mendonça, Simões Lopes Neto, Coelho Neto, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Alcides Maya, Monteiro Lobato, Godofredo Rangel e Hugo de Carvalho Ramos. Coube aos cinco últimos o mérito de refinar a contística regionalista desenvolvida pelos antecedentes. Conforme Marchezan:

Observaremos, na trajetória do conto regionalista, o embate implícito entre a fala rústica das personagens e a fala urbana, polida, dos seus enunciadores; o choque, a oposição entre a oralidade (na expressão da singularidade dialetal) e a escrita refletida (na expressão do código comum). O autor regionalista tenderá a representar a vida rural de um ponto de vista retórico, sem consciência do outro, sem delimitar a sua voz, uma voz plural, não individual, construída socialmente. (MARCHEZAN, 2009, p. XVII)

Para Marchezan, o discurso descritivo e autoral que predomina no primeiro momento, o pós-romântico, é substituído, gradualmente, pela aquisição, por parte do narrador, de percepção cognitiva: o sertão passa a ser um lugar discursivo e não apenas uma paisagem descrita.

Para essa antologia, foram selecionados dois contos de Godofredo Rangel: “Destacamento” e “No sertão”, ambos do último volume de contos publicado pelo autor,

Os humildes (1944). Sobre o primeiro conto, Marchezan destaca a faceta humorada da escrita rangelina: a violência e a tolerância presentes nas relações sociais e matrimoniais são filtradas pela lente cômica do narrador.

“No sertão”, por sua vez, recebeu do crítico duas observações: a primeira coincide com o que já observara Myrthes Licínio, sobre a semelhança entre a descrição do sertão pelo narrador de Rangel e seu provável aproveitamento, posteriormente, por Guimarães Rosa em suas narrativas. A segunda observação é sobre a presença, no conto, do diálogo entre as culturas letrada e iletrada, entre o popular e o erudito, que perpassa também outros contos regionalistas; o idílio do narrador o faz conceber a personagem de Dorcelino, cujos devaneios amorosos conformam o seu modo de ver a desolada paisagem sertaneja.

Estas observações mais acuradas sobre a contística de Rangel situam o nosso autor na senda daqueles que fizeram história durante a formação, na literatura brasileira, da rica tradição regionalista, a qual nos daria, no século XX, outras grandes e boas obras.

5. Rangel à luz de Oliveira Vianna

Passamos a apresentar o artigo da historiadora Luciana Murari, intitulado “As artes da ficção: Oliveira Vianna e a imaginação literária regionalista de Godofredo Rangel e Afonso Arinos”, no qual a autora faz uma leitura de contos de Rangel e de Afonso Arinos à luz do entendimento de Oliveira Vianna sobre o patriarcalismo brasileiro no início do século XX.

A obra do sociólogo no qual se baseia a autora é *Populações meridionais do Brasil*, na qual Vianna procura traçar um retrato do brasileiro das diferentes regiões do país; Murari aborda também dois textos de Oliveira Vianna publicados na *Revista do Brasil*, nos

quais o autor faz convergirem a habilidade do cronista e o conhecimento do sociólogo para apresentar ao leitor as particularidades do caráter do povo mineiro.

A escolha dos autores literários – Rangel e Arinos – para esse artigo foi feita porque, segundo Murari, suas obras coincidem, em boa parte, com as ideias do sociólogo. A autora apresenta primeiro o trabalho de Vianna e, a partir dele, aborda as obras literárias. Aqui, interessa-nos principalmente as contribuições dessa leitura casada de História e Literatura para a ampliação do conhecimento sobre o contexto da obra rangeliana, mais especificamente sobre o romance *Vida ociosa* (1920).

As observações da autora recaem sobre o romance *Vida Ociosa*, no qual podemos observar tanto o elogio da continuidade quanto a ruptura com a tradição patriarcal brasileira. Félix, o protagonista, recebe, no último capítulo, a visita de Próspero, Marciana e Américo, os quais lhe ofertam uma joia comprada com o dinheiro que o juiz amiúde deixava em sua casa, para ajudar nas despesas com a sua hospedagem. Ora, a hospedagem, para os matutos, é um dever a ser cumprido, uma honra e não um serviço remunerado. Félix lhes retribui a generosidade, então, lançando mão do favorecimento: usa suas influências políticas para criar uma escola rural e nomeia Américo como o professor.

6. Antonio Candido, leitor de Godofredo Rangel

O prefácio “Literatura caligráfica”, aposto a uma das edições de “Falange gloriosa”, será aqui apresentado em suas linhas gerais, que muito contribuem para a valorização do estilo literário de Rangel.

Candido começa seu ensaio considerando que há, em Minas Gerais e na Bahia, um conjunto de escritores de boa cepa, que revelam sua maestria principalmente no conto. Por

ser mais breve, o conto exige do escritor menos comprometimento pessoal, o que não ocorre com o romance, “onde tudo envolve mais de perto a confiança ou a opinião pessoal.” (CANDIDO, 19--., p. 4) É entre os romancistas, contudo, que Candido identifica o que chama de uma “literatura caligráfica”: “Sobre muitos aspectos semelham de fato um grupo de calígrafos, profundamente sensíveis à beleza formal da página, trazendo à escrita uma aplicação minuciosa, caprichando os traços, embelezando as palavras pelo talhe elegante da letra.” É nesse grupo que Candido procura compreender a obra de Godofredo Rangel, comentando seus três romances.⁷

Para Candido, a obra de maior valor de Rangel é o romance *Os bem casados* (19--a). Da leitura de *A barca de Gleyre* (LOBATO, 1944), Candido depreende que a ordem de escrita dos três romances rangelianos teria sido: 1910, *Os bem casados*; 1915, *Vida ociosa* e pouco depois *Falange gloriosa*. A leitura dos romances, porém, sugere ao crítico outra ordenação:

[...] depois de lidos, fica-nos a impressão de que a ordem *literária* é inversa. O primeiro [*Os bem casados*] apresenta, com efeito, tal amadurecimento artesanal e humano, um modo tão mais adulto de encarar o mundo e as pessoas, que estranha ter sido anterior, e preterido pelo próprio Lobato, mais entusiasta, nos seus juízos, dos dois outros. É provável que a explicação se encontre no fato de a versão atual ser praticamente outra, beneficiada por longo trabalho literário que incorporou toda a experiência subsequente, de vida e

⁷ Juliana Santini esboça uma crítica ao modelo apresentado por Candido para a literatura pré-modernista: “Ao reduzi-la sob o epíteto de “literatura caligráfica” – pelo que essa produção apresenta de rebuscado, pitoresco e caricatural –, tal visada crítica ignora o que aí há de inovador, crítico e antecipador de tensões que se desenvolverão com maior proficuidade em outro contexto.” (SANTINI, 2011, p. 75)

de pensamento. O rascunho inicial ter-se-ia desse modo enriquecido com uma firmeza de traços e um discernimento psicológico muito superiores aos dos outros dois livros. (CANDIDO, 19-- , p. 6, grifo do autor)

7. Alijado do cânone

Nossa hipótese, para que a obra de Godofredo Rangel não tenha angariado um lugar de destaque no cânone da literatura brasileira, é a de que a boa cepa da literatura rangelina tenha sido sufocada pelo sucesso auto-propagado do amigo Monteiro Lobato, personalidade tonitruante e altiva, tão contrária à discrição e elegância de Rangel, e também pela supervalorização dada pela historiografia literária aos eventos e atores da Semana de Arte Moderna, que constituiu um evento imitado à metrópole paulistana, mas cujas propostas ganharam raízes em muitos outros centros urbanos.

Embora tenhamos autores de relevo a nomear Rangel como seu mestre; embora ele tenha se tornado personagem de destaque e merecidamente homenageado pelo discípulo Autran Dourado em seu romance “O artista aprendiz”, suas obras não ganharam reedições, a não ser *Vidas secas*, nos seus oitenta anos de publicação.

Sabemos que as leis do mercado editorial permitem inúmeras reedições das obras canônicas; estar fora do cânone, como ficou Godofredo Rangel, é estar fora de circulação, é cair no esquecimento.

É por isso que, nesta primeira festa literária de Três Corações, um justo relevo deve ser dado ao nome do escritor mais proeminente da cidade. Reeditar as obras de Rangel

seria uma contribuição inestimável à memória do autor desta cidade onde seu gênio inventivo, ainda na juventude, se formou e ganhou raízes.

Dizemos isso porque a obra literária de Godofredo Rangel ainda guarda seu viço e sua graça, mesmo depois de estar, como dizia Drummond, “fora de moda”; ao leitor contemporâneo ainda reserva boas surpresas, testemunhando, pela força do traço elegante e harmônico da escrita, o que havia de melhor na literatura brasileira pré-modernista.

REFERÊNCIAS

- ALPHONSUS, João. Godofredo Rangel: a opinião dos “novos”: Academizemos Godofredo Rangel. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 8. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198408>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Godofredo Rangel. Minas Gerais, Belo Horizonte, 01 dez. 1984. **Suplemento Literário**, p. 2. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094812198402>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Godofredo Rangel: a opinião dos “novos”: “Vida ociosa”. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 8. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198408>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. “Falange gloriosa”. Minas Gerais, Belo Horizonte, 11 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 11. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198411>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. Cronologia rangelina. **Coojornal**, Rio de Janeiro, 21 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.riototal.com.br/coojornal/eneasathanazio057.htm>>. Acesso em: 12 set. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. Godofredo Rangel, missivista. Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 ago. 1988. **Suplemento Literário**, p. 4. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22110308198804-22110308198805>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. Godofredo Rangel. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 2-3. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198402-19094711198403-19094711198404>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. **Godofredo Rangel**. Curitiba: Gráfica Editora 73, 1977.

- ATHANÁZIO, Enéas. Godofredo Rangel: o papel do escritor. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 out. 1989. **Suplemento Literário**, p. 10-11. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=23113210198910-23113210198911>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. Godofredo Rangel: vida e obra. Minas Gerais, Belo Horizonte, 07 ago. 1976. **Suplemento Literário**, p. 5-6. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=11051608197605-11051608197606>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. O amigo epistolar. Minas Gerais, Belo Horizonte, 08 jan. 1983. **Suplemento Literário**, p. 06. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=15084901198306>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ATHANÁZIO, Enéas. **O amigo escrito: Godofredo Rangel**. Florianópolis: Secretariada Cultura de Santa Catarina, 1988.
- ATHANÁZIO, Enéas. Um amigo de Godofredo Rangel. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 abr. 1982. **Suplemento Literário**, p. 7. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=15081104198207>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- BILHARINHO, Guido. “Vida ociosa”, romance do cotidiano. Minas Gerais, Belo Horizonte, 04 dez. 1976. **Suplemento Literário**, p. 10. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=11053212197610>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- CANDIDO, Antonio. Literatura caligráfica. In: RANGEL, Godofredo. **Falange gloriosa**. São Paulo: Melhoramentos [19--]. p. 5-11.
- DOURADO, Autran. Prefácio. O mestre Rangel. In: RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. p. vii-xii.
- DOURADO, Autran. **Um artista aprendiz**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. **Biografia crítica das letras mineiras**. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1956.
- EL FAR, Alessandra. Os romances que o povo gosta: o universo das narrativas populares de finais do século XIX. **Floema**, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011.
- FREITAS, Paula. Um grande romancista. Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 jan. 1980. **Suplemento Literário**, p. 11. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=14069201198011>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. Godofredo Rangel: a opinião dos “novos”: “Vida ociosa”. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 8. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198408>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel**. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1944.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). **O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MENEGALE, J. Guimarães. Godofredo Rangel: a opinião dos “novos”: Um romancista mineiro. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 8.

- Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198408>>.
Acesso em: 10 ago. 2011.
- MURARI, Luciana. As artes da ficção: Oliveira Vianna e a imaginação literária regionalista de Godofredo Rangel e Afonso Arinos. **História**, Belo Horizonte, v. 27, n. 45, p. 289-315, jan./jun. 2011. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/vh/v27n45/v27n45a13.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Maupassant, contador de histórias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1964. Suplemento Literário, p. 1.
- RANGEL, Godofredo. **A falência das letras**. São Paulo, 1925. Documento do Acervo Monteiro Lobato, da Biblioteca Monteiro Lobato.
- RANGEL, Godofredo. **A filha: romance**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1929. Documento do Acervo Monteiro Lobato, da Biblioteca Monteiro Lobato.
- RANGEL, Godofredo. **Andorinhas: contos**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1921.
- RANGEL, Godofredo. **Falange gloriosa**. São Paulo: Melhoramentos [19--].
- RANGEL, Godofredo. **Os bem casados**. São Paulo: Melhoramentos [19--a].
- RANGEL, Godofredo. **Os humildes**. São Paulo: Editora Universitária, 1944.
- RANGEL, Godofredo. **Passeio à casa de Papai Noel**. São Paulo: Melhoramentos, 1957. Acervo da Biblioteca Belmonte.
- RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa: romance da vida mineira**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1920.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- SAMPAIO, Márcio. Godofredo Rangel centenário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 nov. 1984. **Suplemento Literário**, p. 1. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19094711198401>>.
Acesso em: 10 ago. 2011.
- SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, jan./jul. 2011. Disponível em:
[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002315\(ER20n1\).html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002315(ER20n1).html)
Acesso em: 14 dez. 2012.
- SILVA, Lutiane Marques. **Além da barca de Gleyre: quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Godofredo Rangel e Monteiro Lobato**. 2011. 446 f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campo dos Goytacazes (RJ), 2011.
- TACITO, Hilario. Prólogo dispensável. In: RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa: romance da vida mineira**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1920. p. 5-36.

ITINERÁRIO POÉTICO DE DANTAS MOTA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

Resumo: “Você já leu Dantas Mota?”, perguntou Mário de Andrade a Sérgio Milliet. Recebendo uma negativa do crítico, Mário retruca: “Carece”, afirmando o valor literário do poeta de Aiuruoca. Valor que o próprio Milliet reconhece no seu ensaio: “Carece ler Dantas Mota”. Marcadamente arraigado na cultura mineira e no cenário artístico do modernismo, dos quais nasce sua poesia, ainda hoje, a poesia de Dantas Mota não teve a apreciação devida da crítica e do público. Em sua obra nota-se a presença do insólito, do misticismo, do histórico e também do cotidiano, mas é, sobretudo, um poeta que privilegia o “lírico-social”. Mas, diferentemente dos escritores de sua geração, ele, como aponta Milliet, sempre foi eloquente, não teve medo de tocar nos grandes temas, sentimentos e emoções. Foi um poeta difícil, que se utilizou de imagens complexas e sugestões simbólicas irmanadas a dos evangelhos bíblicos, marca de originalidade de sua poesia.

Palavras-chaves: Dantas Mota, itinerário; lírico-social.

Dantas Mota nasceu em 22 de março de 1913, em Carvalhos, município de Aiuruoca, no Sul de Minas Gerais. Ainda adolescente, em Itanhandu, filia-se ao grupo modernista da revista *Electra*, dirigida pelo poeta Heitor Alves, que circulou em maio de 1927, quatro meses antes da revista *Verde* de Cataguases, contando com importantes colaboradores, como Ribeiro Couto, Pedro Nava e Heli Menegale. Nesta mesma cidade, em 1932, Dantas Mota publica seu primeiro livro: *Surupango: ritmos caboclos*. Livro, posteriormente excluído de sua poesia completa. O poeta estudou na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, formando-se em 1938. Nesse

período, participa, com seus colegas, da publicação da revista *Surto*, importante periódico lítero-cultural que almejava a renovação das letras em Minas.

Dantas Mota sempre viveu na cidade interiorana de Aiuruoca, cercada por montanhas (a 1300 metros de altitude), caracteristicamente mineira com seus calçamentos de pedra, praça central, igreja, rios e cachoeiras. Era um homem solitário e triste, sentimento que pode ser facilmente verificado em vários de seus versos. O poema “Das Primaveras” (de *Planície dos Mortos*) o mostra de maneira exemplar, quando o “eu-lírico” concebe a vida como algo precário, doloroso e provisória, que inevitavelmente terá um fim. Talvez, sem nenhum propósito.

Jamais entenderéis o sentido dessa humana tristeza
Se ela viesse de mim ou brotasse do meu corpo,
Fácil seria surpreendê-la na sua origem precária.
Mas não: a poesia de mim fugiu e a beleza emigrou.
(...)
No velório, apenas esta sensação estúpida de
Interinidade, que não chega
A transpor os limites de uma ausência...

Em “Solidão e Repasto do Anjo”, vemos o “eu-lírico” divagando tristemente, em uma noite, sobre o sofrimento de existir. O poeta se sente solitário, descrente frente a um mundo que lhe parece improvável por conter tamanha tristeza, como aponta a representação desse mundo por meio da natureza que chora e das habitações da cidade, comparada a túmulos.

Estou só no mundo,
Sem dúvida e sem fé,
Frente á chuva que cai,
Não sobre o telhado amargurado
Das casas que na noite
São túmulos encardidos.
Mas sobre a alma,
A alma entanguida
(Apenas a alma)
Que a chuva os olhos dispensam.

Talvez seja possível relacionar a solidão de Dantas Mota a de Alphonsus de Guimaraens, poeta simbolista que também viveu isolado dos grandes centros urbanos e de sua vida cultural, em Mariana, cidade aprisionada por um vale de montanhas e pela forte influência religiosa, onde foi instalado o primeiro arcebispado de Minas Gerais. Ambos os poetas cultivaram o gosto pelo tom melancólico e místico em seus poemas.

Isolado dos grandes centros culturais, o poeta se sentia só. No entanto, Dantas Mota não viveu inteiramente isolado, pois sempre manteve diálogo com importantes escritores de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Murilo Mendes, Almeida Salles, Emílio Moura, Eduardo Frieiro, Guimarães Rosa, Afonso Ávila, Carlos Drummond de Andrade, etc., com os quais o poeta se encontrava pessoalmente ou se correspondia, enviando-lhes seus originais para apreciação ou conversando sobre literatura e coisas do Brasil.

Tornou-se antológico o bilhete enviado a Manuel Bandeira junto a quatro queijos-de-minas e um maço de goiabada-cascão:

Olhe que é um queijo tão digno que se aborrece na geladeira. Nela, perde o gosto. O que ele quer é tábua numa cozinha sem forro e acima do fogão. Mas você não tem no seu apartamento nem uma coisa nem outra. Nem mesmo fumaça. Acredito, assim, que quanto mais depressa comido, mais você lhe diminui a tristeza. Torne-lhe, pois, breve o exílio. Pena que não lhe possa mandar também angu quente. Isso com queijo mineiro, a única coisa que não requer é civilização. Fubá do Rio não dá liga. Logo, o angu, partido disciplinadamente, é a coisa mais indigna que já vi. Vai também um maço de goiabada do tipo cascão. Um pouco impraticável principalmente para quem possui dentaduras duplas (“ainda não sou bem velho para merecer-vos”). Vai envolta decentemente em palha fervida e amarrada com embira limpa. Dou-lhe apenas um trabalho: o de mandar buscá-los na Rua Acre, 34, às 13 horas de quarta-feira, no momento em que aí chega o caminhão-transporte daqui. Convém buscar logo, para evitar o calor carioca, com o que não se dá bem o queijo, feito com muito carinho em cozinha limpa de sítio de gente limpa e sem a interferência indigna de qualquer maquinaria. (MOTA apud BANDEIRA, 1958, p.467-468).

Em uma crônica, no *Jornal do Brasil*, Bandeira responde:

Dantas, meu grande poeta, Dantas, meu velho, saiba que considere também coisa indigna mandar mãos mercenárias buscar tão raras iguarias: fui buscá-las eu mesmo.

E desde aquela quarta-feira tem sido aqui nesse apartamento do Castelo e suas sucursais uma formidável, gargantuesca e pantagruellesca orgia de queijo-de-Minas e goiabada-de-cascão! E, honra a ambos, ninguém idigestou! (BANDEIRA, 1958, p.467-468).

Carlos Drummond de Andrade, ao ser solicitado para falar sobre o poeta de Aiuruoca diz que o que mais apreciava em Dantas Mota era, “acima de tudo”, ter a impressão que estava conversando com alguém que personificava Minas Gerais.

Era Minas, dialogando comigo, com fumo arará de Perdões – sua ironia e doçura misturadas. Não essa Minas convencional, submissa, concordante, cautelosa, falsa imagem constituída por culpa de tantos mineiros, entende? Mas a Minas aberta, revisora, contestatória, que não se conforma com a mesmice dos princípios estabelecidos e expõe a exame nomes, situações, ideias, com infatigável espírito crítico. (ANDRADE, 1988, p. XVI - XVII).

Não foi gratuitamente que denominou sua obra completa de *Elegias do País das Gerais*, ambiente político, social e cultural realmente habitado pelo poeta. Assim o vemos

em “Das origens mal-entrevistas” (1º Livro: Da fixação dos Condes no Espaço em questão).

País das gerais, sou teu filho.
Ninguém sabe quando sou boi,
Ninguém sabe quando sou leão.
Na planície me sinto triste
Na montanha me sinto alegre.
(...)
Dizem por aí, e aos ditos
Pouca importância se dá,
Que somos ricos, temos ouro,
Minério de ferro em quantidade.
No sertão do Acaba-Mundo,
Nas furnas da Lagoa Santa,
Entre *Lunds* e *Monlevades*,
Os homens desgostam a paisagem
E dão à terra livre e tranquila
Este ar de riqueza dura e cruel.
(...)

Seu isolamento e sua vivência no interior de Minas, em Aiuruoca e seus arredores, com tudo que isso pode significar (provincianismo, desmandos de poderosos, ausência de uma vida cultural, costumes conservadores e etc.) deve ter aborrecido o poeta que tinha

desejo de justiça social e uma enorme curiosidade intelectual – sua biblioteca continha aproximadamente 15 mil exemplares de livros. É dessa vivência que nasce sua poesia mais profunda e marcadamente mineira.

Casais Monteiro ressaltou que a poesia de Dantas Mota é diferenciada da dos seus contemporâneos, pois o poeta de Aiuruoca consegue

fundir, como nenhum outro, as inflexões do homem de hoje com uma voz que parece vir do fundo dos séculos. Não pode deixar aliás de ter significação o seu apego aos profetas bíblicos (vejam-se as epígrafes das *Elegias*, sobretudo), que de certo modo dão o tom a grande parte dos seus poemas,(...) (MONTEIRO, 1988, p.336-337).

Para o crítico, a poesia de Dantas Mota percorre sempre o “veio profundo duma voz inconfundível, em que a paisagem, o homem, o passado e o presente se fundem num apelo aos mais íntimos poderes do homem, eterno e atual, particular e universal num ato único de identificação.” (MONTEIRO, 1988, p. 338).

Esta singularidade da poesia de Dantas Mota pode ser exemplarmente notada em seu livro *O Anjo de Capote* (1953). O título curioso, de sabor surrealista e de tonalidade pessimista, elucida-se quando verificamos que o poeta retrata a sua infância de doenças, pobreza e morte. No poema “O anjo e o lampião”, ele é o “anjo”, mas um anjo febril que se despede de sua materialidade e pureza para carregar sobre o corpo, como um agasalho, o peso da humanidade. Anjo que permanece terno e comovente, ao recordar, por exemplo, o intenso drama de sua família quando era menino.

Havia um lampião sobre a mesa de jantar.
Necessariamente era noite sobre a mesa,
A mãe, o crochê e o menino triste estudando.
E sobre a noite, lá fora, como João Mancini,
Cel. Fabrício e o pai, jogando, chovia.
Insetos desolados (até hoje os vejo ainda)
Adejavam em torno do cruel abajur.
A cartilha era líquida como o rio.
Necessariamente alguém me deitou.
Deve ter sido minha mãe. E necessariamente
Devo ter dormido. Dormido o meu sono de menino pobre,
Enquanto o pai lá fora, na noite chovendo,
Jogava, e a mãe, na chuva, desfalecida,
(As formigas passeavam-lhe pela boca fria)
Sobre a sepultura do irmão também morto,
Naquela noite jazia, entre lêndas
E as flores murchas tristes.
Mas os anjos, os anões e os duendes,
Enquanto o menino pobre dormia,
Desciam à mesa e brincavam ao redor do lampião
Sozinho na sala, maior que o mundo.

O poema rompe com a descrição linear do tempo cronológico e apresenta de maneira problemática a narrativa de um acontecimento familiar, em que se misturam passado (vivenciado pelo poeta menino) e presente (o momento em que o poeta “conta” a história). Soma-se a isso o próprio estado do menino que está entre o sono profundo e a vigília, problematizando ainda mais a construção temporal no poema. O estado de sonolência propicia ao menino certo devaneio e/ou incerteza do que estava ocorrendo no presente. Essa situação temporal também enriquece a construção poética, que repousa numa dúvida: o adulto que rememora o passado realmente viveu o acontecido ou está apenas imaginando (recriando)?

Neste ambiente noturno, propício à imaginação, vislumbramos uma cena familiar em que a mãe ocupa um lugar privilegiado (primeiro plano), logo após o seu trabalho (crochê) e por fim a criança (que estuda). É também sintomática a distância que o pai e seus confrades ocupam neste cenário, como também a memória do menino que registra este momento por toda sua vida. Este ambiente, que normalmente seria acolhedor, não se configura dessa maneira para o menino, que se encontra isolado. Seu quarto verso “A cartilha era líquida como o rio” revela, em uma imagem inusitada e até mesmo surreal (onírica e/ou fabular), o desfalecimento do menino triste que adormecido é, provavelmente, levado pela mãe para a cama: “Necessariamente alguém me deitou/Deve ter sido minha mãe. E necessariamente./Devo ter dormido o meu sono de menino pobre.” Mas um acontecimento marca profundamente este momento: a morte do irmão, como também a comoção e o desespero da mãe refletido na própria natureza. “(...), e a mãe, na chuva, desfalecida,/ (As formigas passeavam-lhe pela boca fria)/Sobre a sepultura do irmão também morto, /Naquela noite jazia, entre lêndas/E as flores murchas tristes.”

Ao retomar o tema da solidão, no final do poema, o poeta mostra que resta ao menino pobre o sonho, a fantasia, o devaneio. A imaginação e o sonho, que anteriormente expandiram a perspectiva temporal do poema, agora ampliam o seu espaço que se torna maior, até mesmo, que o mundo. Situação que aumenta o campo do mundo real e possibilita a criança, mesmo pobre e triste, sobreviver à sua condição de penúria. “Mas os anjos, os anões e os duendes, /Enquanto o menino pobre dormia,/Desciam à mesa e brincavam ao redor do lampião/Sozinho na sala, maior que o mundo.”

De acordo com Sérgio Milliet, a qualidade singular da poética de Dantas Mota pode ser notada na beleza dos seus “excelentes” versos, que o crítico começa a admirar com “Anjo de capote”, com a confiança de estar diante de um poeta que falava numa linguagem nova. “Quando um poeta nos põe um problema, de estilo ou de mensagem, é porque algo inédito aconteceu. Dantas Mota punha um problema, um duplo problema, de estilo e de mensagem, e algo estava acontecendo.” (MILLIET, 1998, p. 333). Diferentemente dos poetas de sua geração, como aponta Milliet, Dantas Mota sempre foi eloquente, não teve medo de tocar nos grandes temas, sentimentos e emoções. Foi um poeta difícil e criou um estilo próprio, utilizou de imagens complexas e sugestões simbólicas irmanadas a dos evangelhos bíblicos, marca de originalidade de sua poesia.

O lirismo de Dantas Mota tem como principal marca a temática social. É recorrente em sua poesia a presença dos esquecidos pela sociedade, a problemática da ocupação da terra e dos ribeirinhos que habitam as margens do rio São Francisco, etc.

A *Epístola do São Francisco aos que vivem sob sua jurisdição, no Vale* (escrita entre de janeiro de 1953 a dezembro de 1957), o quarto livro das *Elegias*, é exemplar para notarmos a presença do social na obra de Dantas Mota. O poeta conta, em carta endereçada a João Condé, que a inspiração para feitura deste livro surgiu na época da construção da

barragem de Três Marias, quando encontrou uma nota, em um jornal antigo, noticiando que os Bispos da bacia do São Francisco se reuniram em Aracajú para tratar do processo da intervenção no rio. Por meio dessa nota, o poeta diz que para realizar formalmente seu poema utilizou-se da “linguagem epistolar, à maneira inda que pálida, de Paulo” (*apud* WERNECK, 1980, p. 31).

A *Epístola do São Francisco* também mostra certa influência de Mário de Andrade com seu poema “Tietê”, de 1947. Com um estilo, muitas vezes bíblicos com suas imagens metafísicas e proféticas em forma de carta, o Rio São Francisco, proveniente da Serra da Canastra dirige-se aos poderosos para reivindicar sua preservação, pois está sendo constantemente espoliado, maltratado e lentamente assassinado, juntamente com sua população ribeirinha cada vez mais empobrecida. O poeta dá voz ao rio que revela os contrastes e a força cultural da região.

Dantas Mota, ultrapassa o sentido puramente político-social, coloca em seu poema intensa inspiração e misticismo, reatualiza mitos e símbolos com grande densidade poética. É exemplar a “Saudação e Prefácio”:

1- Francisco, chamado rio da unidade nacional,

apartado dos demais que fluíam este País,

para ser santo;

(...)

6- Porque eu, rio que de Francisco o nome tomo,

misterioso e serrano, do deserto sou mandado;

7- Porquanto, se gerado fui sem infância,

para ser santo,

nascido sou adulto já.

8- Sabeis assim que sou pobre.

Do contrário Francisco eu não seria,

Nem deste País,

o qual é o de um pastor sem avena.

9- Por isso convém que eu esteja triste.

Sempre triste.

Té que venha.

Que venha, por exemplo,

o tempo da consumpção e Parúsia,

que próximo é o meu fim, amém!

O rio está minguando, correndo tristemente para seu fim. Vive apenas a lembrança de seu tempo de abundância, grandiosidade e de pujança de vida. Mas o que ocorre no presente é justamente o contrário, sua triste agonia.

Com os juncos da lagoa

Em diante e ouro transformados

Singularizadas ficaram as estações

Nesta paisagem de lua seca e de palmeira só,

Inda com as canções de exílio, mas sem recortes de sabiás.

Nem sei mais se os pássaros emigram para o sul.

Somente sei que as juremas vão morrer.

O poeta encarna a própria figura do rio, lamenta e repudia a sua destruição, pois sabe que os que o vem matando (os técnicos do governo) não se importam com sua história e nem com as pessoas que vivem às suas margens. Em tom bíblico, o poeta profetiza seu fim por causa da intervenção humana com a construção de uma hidrelétrica.

Chegado é já o tempo doutras colheitas e doutras razões.
Sobre a colina de Aracajú, perdida e seca,
Em outeiro de São transformada, vou morrer. Vou morrer.
Bispos do Vale, tetrarcas de Litúrgicas ou maranhão.
(...)
Morri eu, afinal, que de Francisco mais não sou,
Porquanto, hidrelétrico, em autarquia transformado fui.

Seu último livro, *Primeira Epístola de Joaquim José Da Silva Xavier, o Tiradentes, aos ladrões Ricos* (1967), elaborado como uma espécie de prosa poética, abrigará uma forte conotação político-social. Carlos Drummond de Andrade considerou-o “estranho, descompassado e virulento”, uma “espécie de desabafo final e lamento de quem estaria prestes a quebrar todos os compromissos com a beleza da palavra rimada para voltar apenas ao palavrão retumbante e definitivo”. (ANDRADE *apud* GONÇALVES, p.9-2-75).

Orgulhoso de ser descendente direto do capitão de auxiliares e guarda-livros Vicente Ferreira da Mota, um dos condenados, pelo crime do silêncio, na conjura Mineira, Dantas Mota aprofunda seu amor às tradições e à história de Minas Gerais.

No poema “2”, Tiradentes combate vigorosamente os “ladrões ricos”:

1. Ora, é sabido que esta Capitania das Minas
corre à conta de um Estado adiantado e até rico de...
tradições cristãs (sic);
2. Mas, em verdade, vos digo:
esta capitania das Minas Gerais é, por sem dúvida,
a mais atrasada e subdesenvolvida do Brasil;
3. No entanto, de tal sorte se desenvolveram, aqui,
os bancos e as casas de penhor,
que hoje eles e elas, de sua vez,
dominam, pelo ÓCIO e pelo ÁGIO, internacionalmente,
todo País do Brasil;
4. Os quais ócios e ágios, contentando a uns poucos, permiti-
ram que deixasse,
ao arbítrio e ao poder d’estranhos,
tudo aquilo porque tanto lutei nas minhas andanças,
quer para o arraial de São Sebastião do Rio de Janeiro,
quer daqui para os TODOS OS SANTOS, na Baía.

Em seguida, em uma série de poemas que se inicia no número “3” e cobre toda segunda parte do livro, descreve a região que percorreu como tropeiro ou conjurado. Exalta a sua profissão de “tropeiro” ou “condutor de tropas”.

Porquanto este é um País engraçado e em que se

briga até por um lugar na mesa do banquete, julgando-se que com isso se adquire um lugar na mesa... da História.

(...)

muito antes de os Governantes dizerem que governar é abrir estradas, já os burros sabiam disso e vinham fazendo isso.

Porquanto, nesse País o mal dos burros é serem Humildes, e o dos outros não.

Os altos feitos de Tiradentes e, evidentemente, de seus companheiros da Conjuração Mineira são reivindicados pelo poeta com força para o presente, que, segundo ele, está esquecido mesmo com as comemorações de seu dia. Na *Sétima Parte* “Tiradentes, em forma de lamentação, se dirige ao povo infiel”.

1. E todos os anos, ali por volta de 21 de abril, AQUI comparecem uns homens ignorantes,
2. Os quais homens ignorantes, dizendo-se donos da vida e da República,
3. Promovem, nesta Praça, aonde continuo escondido, umas Festas esquisitas, com rufares de tambores e luzes que se apagam,
4. Espécie de macumba cívica com a qual me mostro em absoluto desacordo.
5. Até porque essa gente não sente coisa alguma com isso.

6. E não sentindo, evidentemente que não sente qualquer emoção.
 7. Daí por que, como tal, o que eles conseguem, mais uma vez,
é aumentar esta minha tristeza de enforcado,
 8. Emporcalhando a história e a vida,
 9. Que uma e outra, para eles, são de tão pouca monta e valia.
- (...)

A “Epístola de Tiradentes” é marcada pelos valores de rebeldia contra a ordem estabelecida pelos poderosos, exhibe o sofrimento e a angústia do mártir mineiro trazendo para os dias atuais o seu drama, os seus valores revolucionários e patrióticos. Na perspectiva de Sérgio Milliet, a grande obra do poeta é representada pela série das *Elegias do País das Gerais* e da qual também faz parte a “Epístola do São Francisco” em que podemos encontrar a preocupação social e o tom profético de maneira madura e em sua “melhor, mais dura e ríspida expressão.” (MILLIET, 1998, p. 333). Milliet ainda percebe em Dantas Mota, paradoxalmente,

uma ausência de retórica quase chocante em quem escrevia, por assim dizer, para lamentar a decadência de sua terra e advertir os donos dela do perigo da revolta dos que nada esperam. Um romântico? Sim, mas um romântico do século XX que assentava o expressionismo natural dos românticos numa disciplina cubista. (MILLIET, 1998, p. 334).

Já se passou muito tempo desde que Mário de Andrade fez a seguinte pergunta a Sérgio Milliet: “Você já leu Dantas Mota?” Recebendo uma negativa do crítico, Mário o retruca dizendo: “Carece”, afirmando o valor literário do poeta de Aiuruoca. Valor que o próprio Milliet reconhece no seu ensaio “Carece ler Dantas Mota”. Ainda hoje, a poesia de Dantas Mota não teve a apreciação devida da crítica e do público. Deixo aqui o convite a sua leitura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. “Nome a lembrar: Dantas Mota”. In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “O poeta e as Gerais”. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*, 6/09/1975.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. **Representações ambivalentes da cidade moderna: a Belo Horizonte dos modernistas**, Rio de Janeiro, IUPERJ, Tese de Doutorado, s.d., p.74.
- ANDRADE, Mário de. “Cataguases”, In: **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa. Vol. II**. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1958.
- CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. In: **Carlos Drummond de Andrade, Poesia e prosa**. Volume único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 8ª ed., 1992.
- ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIAS, Fernando Correia. “Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas”. In: MACIEL, Luís Carlos Junqueira. “Notícia biográfica.” In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.
- MARTINS, Christiano. “Os cantos do país das vertentes”. In: **Suplemento Literário Minas Gerais**, 6/09/1975.
- MILLIET, Sérgio. “Carece ler Dantas Mota”. In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.
- MONTEIRO, A. Casais. “Territórios da poesia”. In: MOTA, Dantas. **Elegias do País das Gerais. Poesia Completa**. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1988.
- NAVA, Pedro, “Recado de uma geração”, prefácio à edição fac-similar e de **A revista**, São Paulo, Metal Leve, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. (org.) **Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Manifesto do grupo Verde de Cataguases”. In: **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 7ª ed., 1983.
- WERNECK, Armand. **Dantas Mota, poeta de Aiuruoca**. Belo Horizonte, 1980.

MINAS GERAIS – DIÁLOGOS: HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

Resumo: Criado em 2011 pelos docentes da área de Literatura do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR – Três Corações), o grupo de pesquisa *Minas Gerais – Diálogos* propôs, desde seu início, promover uma discussão sobre as manifestações literárias e artísticas mineiras, priorizando, em seus estudos, textos e autores que tinham o Estado como “espaço literário” por ser lugar de origem dos autores contemplados ou por ser tema de escritores nascidos em outros lugares. Além de estudos propriamente voltados ao campo da Literatura, o grupo optou por contemplar também, dando vazão a uma tendência bastante forte já na formação do Programa em 2003, o estudo das manifestações artísticas mineiras, de caráter urbano e/ou rural, priorizando o diálogo que eventualmente estabeleciam com a literatura. No campo das manifestações culturais, das quais a literatura é uma das mais significativas, sempre houve um empenho especial em “descobrir”, divulgar e valorizar autores da região de Três Corações e do Sul Mineiro, promovendo a cultura local. Mais do que um relato de experiência de pesquisa de grupo, esta comunicação objetiva revelar as histórias por detrás de uma história de busca, aprendizagem, conhecimento e partilha.

Palavras-chave: Minas Gerais; literatura; manifestações culturais; cultura local.

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo...

Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,

Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não do tamanho da minha altura...

(Poema “VII”, de Alberto Caeiro)

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia.

Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia

Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

(...)

O Tejo desce de Espanha

E o Tejo entra no mar em Portugal.

Toda a gente sabe disso.

Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia

E para onde ele vai

E donde ele vem.

E por isso, porque pertence a menos gente,

É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

(Poema “XX”, de Alberto Caeiro)

Esta comunicação não é uma comunicação convencional, justamente porque não propõe, como é esperado em um evento científico, a apresentação e análise de uma obra, de um escritor, de um tema a partir de um determinado universo teórico e/ou crítico. Esta comunicação, integrante da mesa **Minas Gerais – Diálogos: perspectivas**, objetiva ser um relato de experiência de pesquisa do “**Grupo Minas Gerais – Diálogos**”, revelando algumas histórias por detrás de uma história de busca, aprendizagem, conhecimento e

partilha. Como relato de experiência, propõe ser também, na medida do possível devido à limitação do tempo e do espaço, a explanação de resultados de pesquisa de um grupo que, desde sua criação, em 2011 – o que parece recente, mas não é, em se tratando de pesquisa⁸ –, tem voltado seus esforços interpretativos e analíticos para o espaço sócio-literário de Minas Gerais.

Naquele ano (2011), um grupo de professores com formação na área de Literatura, formação das mais diversas, em distintas universidades e com interesses outros,⁹ organizou um grupo de pesquisa que se debruçaria sobre nosso espaço sócio-literário a partir da linha de pesquisa Literatura, História e Cultura, do Programa de Mestrado em Letras da UNINCOR. Assim, nasceu o “**Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos**”, nome que, na visão de seus pesquisadores fundadores, comunicava a intenção clara do grupo: ser um agente promovedor de um diálogo entre Literatura e Cultura, considerando um espaço que sabíamos não só rico, mas necessitado de descobertas ou de lembranças: Minas Gerais. Depois de uma série de reuniões e debates, foram definidos os objetivos e as diretrizes do grupo, dentre os quais destaco o de “promover uma discussão sobre as manifestações literárias e artísticas mineiras, priorizando, em seus estudos, textos e autores que tinham o estado como ‘espaço literário’ por ser lugar de origem dos autores contemplados ou por ser tema de escritores nascidos em outros lugares.”¹⁰

⁸ Consideramos o fato de que as pesquisas desenvolvidas em Programas de Mestrados e Doutorados contemplam dois e quatro anos, respectivamente.

⁹ Cito os professores e suas respectivas formações: Cilene Margarete Pereira (Doutorado em Teoria e História Literária/Unicamp, estudiosa da obra de Machado de Assis e do século XIX); Ana Cláudia da Silva (Doutorado em Estudos Literários/UNESP-Araraquara, estudiosa de literaturas africanas); Ana Cláudia Romano (Doutorado em Teoria e História Literária/Unicamp, com interesse em narrativas de viagem e utopias francesas dos séculos XVI e XVII); Maria Aparecida Oliveira de Carvalho (Doutorado em Estudos Literários/UFGM, com interesse na poesia de Haroldo de Campos e poetas contemporâneos).

¹⁰ Trecho retirado do projeto do Grupo de Pesquisa “Minas Gerais – Diálogos”. Disponível em: <http://www.unincor.br/grupo-mg>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

Para melhor organização, o grupo estabeleceu quatro temáticas de pesquisas que pudessem abranger perspectivas diversas de pesquisas, a saber:

1. Imagens de Minas (representações);
2. Viagem a Minas (relatos de viajantes);
3. Minas em prosa e verso (estudo de autores mineiros);
4. Manifestações culturais mineiras.

No campo das manifestações culturais, das quais a literatura é uma das mais significativas, sempre houve, por parte do grupo, um empenho especial em “descobrir”, divulgar e valorizar autores da região de Três Corações e do Sul Mineiro, promovendo a cultura local. Desses objetivos nasceu, de 2011 para cá – lá se vai um triênio –, uma série de pesquisas, algumas derivadas de dissertações de Mestrado defendidas por alunos integrantes do grupo.

Minha função, hoje, é, como líder fundadora do Grupo, relatar para a comunidade não só acadêmica, mas também local, o resultado de um esforço conjunto de pesquisadores, docentes e alunos. É fundamental dizer que, em seus três anos de existência, o grupo agregou outros pesquisadores, além dos professores da área de Literatura do Mestrado em Letras da UNINCOR, tendo a participação, em seu quadro de pesquisas, de docentes da UFMG, UFLA, UNIMONTES, UFMS, UNESP-Araraquara, UNIVÁS.

Alguns pesquisadores da casa, tendo ido para outras instituições, estabelecem ainda uma conversa com o **“Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos”**, em suas publicações ou participações em eventos do Mestrado, como é o caso da professora Ana

Claudia da Silva, da UNB, primeira líder do grupo, que retorna a UNINCOR este ano, no **IV Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura**, para falar de sua pesquisa de pós-doutorado sobre a obra de Godofredo Rangel, realizada nos anos de 2011 e 2012, quando era docente do Mestrado em Letras da UNINCOR. Atualmente, o grupo é liderado por mim e pelo professor Luciano Cavalcanti que tem desenvolvido pesquisa sobre os “poetas mineiros”: Dantas Mota, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes... Emílio Moura, “o poeta da pergunta”, conforme identificou o amigo Drummond.

Essa rápida listagem de nomes literários revela que o interesse do “**Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos**” não se reporta apenas a autores não canônicos e pertencentes ao Sul de Minas, mas que estes têm resultado em estudos significativos como os dos professores acima citados a respeito do “tricordiano” Godofredo Rangel (e sua “escrita caligráfica”, conforme observou Ana Claudia a partir de um estudo do nosso crítico maior, o mineiro Antonio Candido) e de Dantas Mota, poeta de Aiuruoca, mas essencialmente mineiro, nas palavras de Drummond.

Se destaco aqui pesquisas sobre Godofredo Rangel e Dantas Mota, é para evidenciar algo que se mostrou de suma importância para o grupo, na medida em que interesses de pesquisa iam sendo (e são) identificados: o desejo de “descortinar autores e obras que não têm recebido atenção devida da crítica brasileira e do público leitor, estimulando uma discussão a respeito da revitalização do cânone”. (PEREIRA; CAVALCANTI, 2013, p. 10).¹¹ Desse modo, esta foi uma das tópicas de pesquisa nessa fase inicial do grupo, nestes três anos de existência: dar espaço a autores que necessitavam (e ainda necessitam) de visibilidade nacional. Essa proposta de revitalização do cânone se dá, entretanto, não como uma tentativa de desestabilização dos autores já elencados, mas

¹¹ Apresentação do Livro *Minas Gerais – Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura*.

com o objetivo de alargamento de nossa história literária a partir, claro, de questões referentes à obra, no que diz respeito a sua qualidade estética e importância social e/ou histórica, que justifiquem seu estudo.

Assim, além das pesquisas citadas, outras seguiram essa diretriz, como as realizadas sobre as narrativas de João Alphonsus, natural de Conceição do Mato Dentro¹²; as viagens imaginárias oitocentistas de Joaquim Felício dos Santos, de Diamantina¹³; a ficção científica filosófica de Luiz Giffoni, de Baependi;¹⁴ as crônicas de Fernando Sabino, mineiro de Belo Horizonte que, apesar de bastante reconhecido (e conhecido) nacionalmente, teve um primeiro trabalho de fôlego sobre sua atividade de cronista desenvolvido aqui, por uma aluna do Mestrado em Letras;¹⁵ as narrativas policiais de Rubem Fonseca, mineiro de Juiz Fora, e de Braz Chediak, diretor de cinema e autor tricordiano,¹⁶ assim como um estudo sobre o espaço narrativo no romance **Vida Ociosa** (1920), de Godofredo Rangel, buscando apresentar uma espécie particular de regionalismo, o mineiro.¹⁷ Parte significativa desses trabalhos está disponível ao público por meio digital ou físico, já que derivam de pesquisas de Mestrado defendidas na UNINCOR¹⁸ ou foram publicados em revistas científicas da área ou em livros, cumprindo, nesse sentido, uma das tarefas da pesquisa, a divulgação e (re)valorização dos estudos da literatura e das manifestações culturais mineiras.

Se alguns trabalhos, originários de dissertações, já foram defendidos; outros estão em ainda em andamento, com defesas previstas para os anos seguintes. Para conhecimento,

¹² Pesquisa desenvolvida por mim desde 2011.

¹³ Pesquisa desenvolvida pela professora Ana Claudia Romano de 2011 a 2013.

¹⁴ Dissertação de Mestrado de Humberto Pereira, defendida em 2013.

¹⁵ Dissertação de Mestrado de Talita Tristão, defendida em 2013.

¹⁶ Dissertação de Mestrado de Teresa Kobayashi, defendida em 2013.

¹⁷ Dissertação de Mestrado de Danyelle Marques, defendida em 2013.

¹⁸ O acesso às dissertações defendidas está disponível em <http://www.unincor.br/mestrado-em-letras>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

cito alguns estudos: apresentação e exame das figuras femininas do primeiro volume de contos do itabirano Carlos Drummond de Andrade, **Contos de aprendiz**, publicado em 1951;¹⁹ análise do espaço (da memória) no romance **Uma história de família** (1992), do crítico literário e escritor de Formiga, Silviano Santiago;²⁰ uma abordagem sobre as pressões sociais impressas na construção das personagens em um romance póstumo de Wander Piroli, **Eles estão aí fora** (2006), autor belorizontino importante de nossa literatura, mas que, estranhamente, não teve, ainda, um estudo profundo sobre sua obra²¹ - talvez isso ocorra agora, já que a editora Cosac Naify começa a republicar os livros de Piroli -; a presença do mito de Sísifo na construção dos contos do livro **O convidado** (1974), de Murilo Rubião, nascido em Carmo de Minas, cidade localizado no sul mineiro.²²

A respeito destes trabalhos, chamo a atenção para um aspecto importante do **“Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos”**: o fato de que não só os escritores nascidos em Minas Gerais ganham relevo em suas pesquisas, como também outros que, originários de lugares distintos, localizam sua produção em Minas, seja como publicação, seja como espaço literário de suas histórias, como acontece com o maranhense José Louzeiro que, em **Lúcio Flávio: passageiro da agonia**, romance de 1975, traça um retrato ficcional do bandido homônimo, nascido em Belo Horizonte, preso, definitivamente, numa pensão na região hospitalar da capital mineira, onde se passa parte da ação narrativa do livro.²³ O objetivo dessa pesquisa é revelar os aspectos de construção da narrativa popular

¹⁹ Pesquisa de Mestrado de Susana Carvalho, em desenvolvimento.

²⁰ Pesquisa de Mestrado de Aline Mara, em desenvolvimento.

²¹ Pesquisa de Mestrado de Thaís Lopes, em desenvolvimento.

²² Pesquisa de Mestrado de Aguinaldo do Carmo, em desenvolvimento.

²³ Pesquisa de Mestrado de Letícia Vasques, em desenvolvimento.

impressos no romance de Louzeiro, fugindo do lugar comum de associá-lo apenas ao romance-reportagem.

Além de estudos propriamente voltados ao campo da Literatura, o grupo optou por contemplar também, dando vazão a uma tendência bastante forte já na formação do Programa de Mestrado em Letras da UNINCOR, em 2003, o estudo das manifestações artísticas mineiras, de caráter urbano e/ou rural, priorizando o diálogo que eventualmente estabeleciam com a literatura. Nesse sentido, destaco algumas iniciativas, muitas delas em desenvolvimento: apresentação e análise de temas do cancionário de Geraldo Pereira, sambista nascido em Juiz de Fora e importante nome da nossa Música Popular Brasileira;²⁴ exame das personagens femininas encontradas nos sambas, das décadas de 1940-50, do mineiro Aaulfo Alves, de Mirai;²⁵ estudos relativos à tradição da música de raiz em Três Corações, considerando sua história;²⁶ dissertações já defendidas sobre a tradição do Congado na cidade de Cambuquira e da Folia de Reis em Três Corações como elementos representativos de uma identidade local.²⁷

As pesquisas citadas, aqui, estão associadas aos docentes-pesquisadores e discentes do Programa de Mestrado em Letras, participantes do “**Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos**”. No entanto, o grupo é formado, como já se disse, por pesquisadores de outras instituições que se interessam pela “Literatura mineira” e por manifestações culturais do estado, tais como os trabalhos dos professores Marcelino Rodrigues da Silva, da UFMG, ex-docente do Mestrado em Letras da UNINCOR e responsável pelo **Projeto Acervos**

²⁴ Pesquisa desenvolvida por mim desde 2012.

²⁵ Pesquisa de Mestrado de Larissa de Oliveira, em desenvolvimento.

²⁶ Pesquisa de Mestrado de Cloercio Barra, em desenvolvimento.

²⁷ Pesquisas de Rejany Lemes e Danisa Chaves, defendidas em 2011, respectivamente.

Tricordianos,²⁸ que não só orientou vários trabalhos focados nas manifestações culturais de Minas,²⁹ como tem um interesse especial pelas polêmicas do nosso futebol – infelizmente polarizadas pela briga de um galo com uma raposa; Claudia Campos Soares, da UFMG, e seus estudos sobre a obra de Guimarães Rosa a luz de Derrida; Rauer Rodrigues, da UFMS, e sua pesquisa “permanente” sobre a narrativa do escritor Luiz Vilela, mineiro de Ituiutaba e importante nome de nossa literatura. Os três professores citados são nomes importantes na história do grupo, visto as inúmeras participações nas atividades de pesquisa (membros de banca de defesa; ministrantes de curso e apresentações de trabalhos em eventos científicos).

Além destes, temos a pesquisadora Débora Racy, da UFLA, que se dedica à obra do poeta Cacaso, de Uberaba; Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP-Araraquara) que, interessando-se pela literatura pré-modernista, sobretudo o conto regional, estudou a obra de Godofredo Rangel; Ilca de Oliveira, da UNIMONTES, que tem se dedicado aos poetas mineiros e, particularmente, ao espaço em suas obras. E, por último – não menos importante, já que ele viu nascer o grupo –, o pesquisador Rogério Sáber, da UNIVÁS, estudioso da obra de Lúcio Cardoso, mineiro de Curvelo.

É difícil contabilizar, nestes três anos de existência do **“Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos”**, o número exato de produções de seus membros, mas calculo, por alto, algo próximo de duzentas, entre comunicações, publicações de anais, artigos, capítulos e livros.³⁰ Só no ano de 2013, segundo relatório apresentado a Capes, listei 42 produções

²⁸ O projeto **Acervos Tricordianos** foi desenvolvido entre os anos de 2003 e 2007. Disponível em <http://www.unincor.br/acervos-tricordianos> Acesso em 12 de outubro de 2014.

²⁹ Segue algumas dissertações defendidas sob orientação do professor citado: **O desencantamento do mundo nas narrativas orais do Sul de Minas** (2007); **O óbvio ululante: a recepção do filme Navalha na carne, de Braz Chediak** (2008).

³⁰ Para visualização de algumas dessas produções, acessar: <http://www.unincor.br/producao-intelectual-mg> Acesso em 20 de outubro de 2014.

apenas de alunos e professores do Programa de Mestrado em Letras integrantes do Grupo. Considerando três anos, essa produção pode ser triplicada e acrescida de seus pesquisadores externos.

De 2011 para cá, foram organizados três seminários de pesquisa, dos quais destaco o **II Seminário Minas Gerais Diálogos**, realizado na UFMG, com a parceria do Grupo de Pesquisa Libras (Estudos de Literatura Brasileira), daquela instituição. Além destes, outros dois foram organizados, em forma de GTs (Grupo de Trabalhos) ou Simpósios; um na UNESP-Assis, em 2012, e outro na Universidade Federal de Uberlândia, em 2013, sempre com a presença de seus pesquisadores e outros interessados nos assuntos do Grupo.³¹

Nos anos de 2011 e 2013, foram organizados dois números temáticos da Revista Recorte, do Programa de Mestrado em Letras, com o tema “Coisas de Minas” e “Coisas de Minas II”. Nestas duas edições foram publicados 19 artigos, dos quais 07 eram de integrantes do Grupo. Os outros derivavam de pesquisas realizadas em Universidades do país, abrangendo todas as regiões do Brasil, mostrando que o espaço sócio-literário de Minas tem sido destaque nos estudos literários brasileiros.³²

É com satisfação, ainda, que ao rememorar fatos que antecederam à criação do grupo e seus primeiros passos, recordo que a criação do **Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura**, esse evento importante que nos acolhe hoje, surgiu das discussões do “**Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos**” que propôs não só um evento científico que abarcasse as pesquisas do Programa de Mestrado em Letras, mas criou seu nome e formato: minicursos; mesas redondas e temáticas, organizadas estas a partir das comunicações inscrições por pesquisadores de todo o país. Queríamos, naquele

³¹ Informações disponibilizadas em <http://www.unincor.br/eventos-grupo-mg>. Acessado em 20 de outubro de 2014.

³² Ver Revista Recorte, volumes 08 e 10, números 2. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte>. Acessado em 20 de outubro de 2014.

momento (e acredito que conseguimos), institucionalizar Três Corações e a UNINCOR, por meio de seu Programa de Mestrado em Letras, como espaço de discussão, promoção e divulgação do saber acadêmico, estabelecendo um diálogo com outras instituições e outros pesquisadores, extrapolando os limites dos muros que nos separam da comunidade. O evento foi pensado, assim, como uma ponte de ligação entre Universidade e localidade.

Nesse sentido, a **1.ª Festa Literária de Três Corações**, chamada carinhosamente de **1.ª FLITCS**, é, ousado dizer, o resultado de um esforço que nasceu em 2011, que foi institucionalizado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, em junho daquele ano, e que, hoje, assume sua verdadeira vocação: unir pesquisas, pesquisadores de Literatura e Manifestações Culturais Mineiras e comunidade não só Sul Mineira, mas de todo nosso estado e país, visto o interesse de pesquisadores e leitores pela literatura produzida no estado de Minas Gerais.

Momento importante para celebrar os três anos do grupo é o lançamento, em boa hora, de nosso primeiro livro, *Minas Gerais – Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura*, publicado em dezembro de 2013, lançado oficialmente na noite do dia 16 de outubro de 2014, no **IV Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, III Seminário do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos e 1.ª Festa Literária de Três Corações**. O livro é o resultado de três anos de pesquisas e das discussões fomentadas em seus diversos seminários e encontros.

REFERÊNCIAS

PEREIRA, Cilene Margarete; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Minas Gerais – Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura**. Curitiba: Ed. Prismas, 2013.

SITES

<http://www.unincor.br/grupo-mg>
<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte>
<http://www.unincor.br/acervos-tricordianos>
<http://www.unincor.br/mestrado-em-letras>

CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA E A REVISITAÇÃO DO ARQUÉTIPO

FEMININO MALDITO DA LITERATURA NOIR

Rogério Lobo Sáber (UNIVAS)

Resumo: O escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968) provoca-nos a ler sua obra-prima *Crônica da casa assassinada* (1959) como sendo um romance construído com vigorosa inspiração romântica. É nosso propósito, a partir dessa constatação, apresentar uma leitura da referida obra que permita a inserção da protagonista Nina no elenco integrado pelas *belles dames sans merci* do romantismo *noir*. A aproximação da obra cardosiana desse universo em que predomina a figura arquetípica da *femme fatale* torna-se ainda mais viável quando retomamos algumas considerações do poeta francês Charles Baudelaire, e o diálogo promovido entre os textos permite-nos concluir que Nina é uma personagem moldada à maneira de Medusa, a cujo poder de atração alia-se sua potencialidade destrutiva.

Palavras-chave: Literatura mineira. Lúcio Cardoso (1912-1968). Romantismo *noir*. *Belle dame sans merci*.

[...]

Vi reis e príncipes pálidos

Descorados guerreiros – todos possuíam uma

palidez de morte –

Que bradavam, “A bela dama sem misericórdia

Apoderou-se de ti!”

Vi seus lábios famintos na melancólica

penumbra,

Boquiabertos, como uma advertência horrível;

E acordei e me encontrei aqui

Do lado frio da montanha

[...]

John Keats

Certamente Nina não corresponde à encarnação pioneira dessas mulheres sem coração que frequentemente povoam as obras literárias góticas e também outras grandes narrativas da humanidade que não foram condicionadas a um romance. Com efeito, a compilação *De mulieribus claris (Famous women)* (1361-1362), escrita por Giovanni Boccaccio, representa um conjunto de biografias que se dedicou a retratar a existência de personalidades femininas corrompidas da sociedade greco-romana.

O que a leitura do material nos permite afirmar é que os exemplos de Medeia, Semíramis e Clitemnestra, quando agrupados, nos põem em face de mulheres dessacralizadas – ou melhor, que se sacralizam por meio de seu potencial sedutor, por sua crueldade ou por equivalente princípio subversivo –, que nunca relegam seus desejos ao segundo plano do recalque.

O autor de *Decamerão* organiza as narrativas biográficas no século XIV, detalhe editorial que nos indica que a exploração de personalidades femininas provocadoras não é princípio estético que se limita aos domínios da literatura gótica do fim do século XVIII ou da literatura decadentista propriamente dita, do fim do século XIX: de fato, a primeira imagem arquetípica que possuímos da fêmea corrompida e que conduz os outros à

deterioração é a de Eva, chamada por Boccaccio de “nossa primeira mãe” (2003, p. 7, tradução nossa). No entanto, será nos domínios das literaturas gótica e decadentista que as *femmes fatales* encontrarão terreno favorável à sua disseminação e à imposição de seus caprichos.

De acordo com Praz (1977), o tema das mulheres cruéis é recorrente nas obras românticas negras, que acabaram por transformar o século XIX em um marco temporal de culto à Medusa, herdeira de Porcus que, por ter ampliado consideravelmente sua fortuna e por ter se tornado conhecida por sua beleza tantalizante, se transformou em objeto de cobiça de Perseu (BOCCACCIO, 2003).

Medusa, como nota o crítico italiano, adquiriu um espaço de destaque na literatura oitocentista, apesar de o culto à sua figura – ou a figuras equivalentes em beleza e contaminação – não se limitar exclusivamente a tal período histórico, o qual acabou por criar uma atmosfera literária saturada de idolatria à belíssima e traiçoeira imagem daquela criatura capaz de transformar seus observadores em rochas. Os românticos decadentes elegem a imagem da Górgona como um paradigma de beleza, buscam o deleite no mal-estar e encontram, em sua adoração, um caminho para a fruição do horror, angústia, traição, dissimulação e morte, elementos que se unem em estreita relação dentro da concepção gótica de universo.

Em *Crônica da casa assassinada*, a encarnação dessa tenebrosa personagem mitológica fica a cargo de Nina, sereia enfeitiçante que submerge lentamente em corrupção e que impede que dela nos afastemos uma vez iniciada a leitura do romance. Queremos sempre mais dessa provocante filha da Babilônia, dessa descendente de Eros (que sai a campo a trabalho de Satanás) e cuja beleza apresenta um “signo qualquer de fatalidade” (capítulo 5, *Primeira narrativa do médico*) (CARDOSO, 2009, p. 75).

As determinações histórico-temporais alteram-se e, à nossa frente, uma lista de nomes femininos fatais desfila quando nos dispomos a conhecer mais dos fenômenos literários. No entanto, no que tange à leitura e à crítica de obras de tendência gótica, uma mensagem permanente parece-nos residir subjacente a todos os textos: a mulher, dentro da concepção romântica negra, sempre foi considerada um ser de alta periculosidade ao grupo masculino. Temos, portanto, uma superfície alterável – ou seja, a configuração formal dos textos –, mas uma profundidade filosófica imutável. *Que são as fêmeas da literatura romântica?* Criaturas voluntariosas, contaminantes e belíssimas que conduzem os homens à perdição.

Não é possível conceber tais mulheres sem a elas atrelar a *concepção de beleza* que, segundo Baudelaire, é uma diretriz estética cuja composição também se ampara na fusão de um elemento superficial (mutável) e de um elemento de profundidade (permanente). O raciocínio desenvolvido pelo poeta francês permite-nos aprofundar as discussões referentes à própria criação literária, uma vez que nos deixa atentos à bem entrelaçada arquitetura dual (forma e conteúdo) das obras-primas:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non

adapté et non approprié à la nature humaine. (BAUDELAIRE *apud* PRAZ, 1977, p. 41)³³

De acordo com o conceito baudelairiano de *belo*, debaixo do invólucro (elementos formais) da obra estética deve haver algo que se mantenha flamejante e que, efetivamente, nos comunique verdades a respeito da natureza humana. No caso de *Crônica da casa assassinada*, podemos pensar na questão da beleza que se funde à perdição. O belo requer para si um núcleo substancial que é atemporal, mas também demanda um revestimento que acaba por se vincular às condições ideológicas e históricas em meio às quais nasce a obra.

A imagem de Nina, pertencente ao rol das damas cruéis, é herdeira das mulheres que lhe são anteriores e que foram criadas a partir das *lendas vampíricas*. Todas são filhas do pecado e condensam, a partir de sua existência, a ideia de que a decadência promove deleite porque se une ao fascínio, ao luxo, ao pecado, à sedução, ao vício e à volúpia. A missão da carioca é desestruturar o meio em que se inseriu por força do erotismo e o cumprimento de tal propósito dissemina a destruição entre os personagens que lhe estão próximos.

De maneira perspicaz, o francês Théophile Gautier (1811-1872) também notou a aura de destruição que paira sobre essas belas damas e registrou, em sua obra *Roi Candaule* – texto que revisita a narrativa do rei da Lídia, que exibiu sua esposa Níssia a Gygès e que teve de pagar sua vaidade com a própria morte – que “as mulheres assim parecidas com as deusas só podem ser fatais aos pobres mortais” (*apud* PRAZ, 1996, p.

³³ “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se assim desejarmos [pôr a questão], alternativamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o envelope divertido, titilante, aperitivo, do bolo, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.” (tradução nossa)

193). Valdo, de certa forma, concretiza o mesmo propósito esnobe de exibição do rei Candaule quando expõe Nina aos olhos de Vila Velha como se sua esposa fosse uma vitrine a ser contemplada, sobretudo, pelas toscas mulheres da cidade, que desenvolvem pela carioca o ranço da inveja.

A literatura maligna que gravita em todo desse universo negro é uma vertente estética que, segundo Bataille (1990), se reserva a prerrogativa de se deter à “eminência das mulheres” (p. 56, tradução nossa) e à tentativa de compreensão da influência que os recursos de sedução adotados por esses espectros notívagos exercem, mormente, sobre a alma masculina. *De onde surge a atração pelo decaído?* é a questão para a qual os escritores, pelos mais variados caminhos, buscam resposta.

Todo cuidado é pouco quando a figura masculina se vê sob o cabresto do fascínio exercido por essas fêmeas imperiosas que, ao longo dos séculos – mas, sobretudo, no período decadentista –, se tornaram a criatura de inspiração de poetas da estirpe de Charles Baudelaire (2012):

[...]

Sa femme va criant sur les places publiques :

“ – Puisqu’il me trouve assez belle pour m’adorer,

Je ferai le métier des idoles antiques,

Et comme elles je veux me faire redorer ;

Et je me soûlerai de nard, d’encens, de myrrhe,

De génuflexions, de viandes et de vins,

Pour savoir si je puis dans un cœur qui m’admire

Usurper en riant les hommages divins !

Et, quand je m'ennuîrai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain ! »

[...] (p. 130-132)³⁴

Os *tableaux* que a poesia baudelairiana cria tomando como ponto de partida as relações amorosas de dependência e perdição inserem, em plano central, essas *musas doentias e venais* que se mostram, sobretudo, “amantes dos palácios” (cf. o poema VIII, *La muse vénale*, de *Spleen et idéal*), isto é, apegadas a objetos indicativos de riqueza por meio dos quais garantem a si mesmas certo prestígio.

Apesar do fascínio que são capazes de exercer sobre o espírito do desventurado amante, raio de luz algum emana dessas criaturas sombrias, cujos “olhos ocos são povoados de visões noturnas” e sobre cujo semblante deparamo-nos com a “loucura e o

³⁴ “[...] Sua mulher nas praças perambula aos gritos: / ‘Pois se tão bela sou que ele deseja amar-me, / Farei tal qual os ídolos dos velhos ritos, / E assim, como eles, quero inteira redourar-me; / E aqui, de joelhos, me embebedarei de incenso, / De nardo e mirra, de iguarias e licores, / Para saber se desse amante tão intenso / Posso usurpar sorrindo os cândidos louvores. / E ao fatigar-me dessas ímpias fantasias, / Sobre ele pousarei a tibia e férrea mão; / E minhas unhas, como as garras das Harpias / Hão de abrir um caminho até seu coração. / Como ave tenra que estremece e que palpita, / Ao seio hei de arrancar-lhe o rubro coração, / E, dando rédea à minha besta favorita, / Por terra o deitarei sem dó nem compaixão!’ [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p. 131-133, tradução de Ivan Junqueira)

horror, frios e taciturnos” (BAUDELAIRE, 2012, p. 146, tradução nossa). Fermentam, no íntimo dessas predadoras, o ressentimento e o desejo de vingança, e a musa baudelairiana nada mais é senão o “súcubo” (cf. o poema VII, *La muse malade*, de *Spleen et idéal*) apreciado pelos decadentistas, que dedicaram suas obras a essas fêmeas fatais que, apesar de não invadirem os sonhos masculinos para com os homens se relacionar sexualmente e roubar-lhes a energia vital, buscam a consumação do ato sexual na própria realidade, sugando-lhes a serenidade do espírito e eventuais riquezas. Demoníaca, a musa retratada por Baudelaire corresponde a um vampiro maldito e viciante que escraviza a alma do homem que atravessa seu caminho.

No universo do autor de *Les fleurs du mal* (obra publicada em 1857) encontramos ainda a concepção de que as mulheres, no que detêm de física e psiquicamente distinto do homem, são criaturas verdadeiramente enigmáticas. Essa percepção artística permite que a obra de Baudelaire afluja à criação cardosiana, uma vez que as mulheres, conforme constata o farmacêutico Aurélio no capítulo 11 de *Crônica da casa assassinada*, são “seres de natureza tão bizarra” (CARDOSO, 2009, p. 134), ou seja, criaturas absolutamente estranhas, espécie de aberração que foge ao paradigma essencialmente viril de sociedade.

Por conseguinte, epítetos relacionados à imundície – que nos tornam possível corroborar a incompatibilidade existente entre homem e mulher – serão frequentemente empregados quando da caracterização da torpe musa baudelairiana. Com efeito, a partir de um único poema como o XXV, *Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle*, conseguimos mais um esboço físico e anímico dessa criatura chamada de “fêmea impura”, “bebedora do sangue do mundo”, “rainha dos pecados” e “vil animal” (BAUDELAIRE, 2012, p. 178, tradução nossa).

Temos, portanto, que a concepção de mulher que aqui temos estudado é dotada naturalmente de atrativos que contribuem com a consumação de seu desejo primordial, que é o de seduzir e destruir. Não obstante, a beleza inata das criaturas é realçada por meio de adornos, que se apresentam, nas obras romântico-negras, quase em desfile. Uma verdadeira coleção de adereços pessoais torna-se conhecida do leitor, que se depara, por exemplo, com braceletes, anéis e faixas, ou seja, com enfeites que se fundem à existência do personagem feminino para viabilizar a devida atuação desse “instrumento de Satanás” (PRAZ, 1996, p. 182) em que se converteu a fêmea concebida pela arte de tendência decadentista.

A fatalidade da musa concentra-se em sua atuação sub-reptícia, que tanto dissimula a ameaça quanto retarda o ataque que promove sobre a presa. Praz (1996), ao se atentar acerca dessa idiosincrasia de tais Cleópatras, que não se detêm diante do menor sinal de fracasso, comenta a imagem da serpente adotada por Eugène Sue (1804-1857), romancista que explorou, em suas obras, a periferia do universo francês: para o crítico italiano, o ataque de um ofídio é mais tenebroso do que o de um tigre, porquanto o primeiro animal se desloca por frinchas e instila seu veneno lentamente. Ninguém pode negar a injúria causada por ambos os ataques; todavia, o ofídio frui sadicamente da dor de sua vítima e, portanto, sua investida parece-nos ser mais cruel:

O tigre esfomeado, que salta e agarra a presa que ele despedaça enquanto ruge, inspira menos horror que a serpente que a fascina silenciosamente, a aspira pouco a pouco, a enlaça em suas dobras inextricáveis, esmagando-a ali longamente, sentindo-a palpitar sob

suas lentas picadas, parecendo se nutrir tanto de sua dor quanto de seu sangue. (PRAZ, 1996, p. 186)

Assim sendo, que espécie de presa corresponde à preferência dessas víboras que possuem um afiado dente canino no lugar do coração? Mostra-nos o panorama literário da época que a procura é por Bacos, deuses febris e passionais, e por Apolos, símbolos da beleza e da virilidade. Dificilmente uma musa vampírica quer se unir a ébrios covardes, a figuras masculinas debilitadas que, de longe, não serão capazes de satisfazer-lhes os desejos lascivos.

Isso posto, temos que a personagem de *Crônica da casa assassinada* é uma “figura absorvente” (capítulo 55, *Depoimento de Valdo, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 490) que, durante o desenvolvimento do enredo, monopoliza o espetáculo. Tanto com Valdo quanto com André, Nina executa o jogo de fingimento da corte amorosa: *belle dame sans merci* que é, mantém-se escudada sob o estigma da injustiça de que se acha vítima, uma vez que teria sido enganada deliberadamente por Valdo, que lhe mentira a respeito das riquezas da família.

Por nutrir um desejo estético desenfreado, a narcísica personagem precisará, a qualquer custo, ter acesso a bens materiais que lhe sirvam de adorno, mesmo que a satisfação de suas vontades implique a manipulação de seu amigo coronel, que, a cada regresso de Nina ao Rio de Janeiro, garante-lhe “flores”, “veludos”, “roupões próprios para a noite”, “cintos”, “fivelas”, “chapéu”, “luvas de pelica” (capítulo 39, *Depoimento do coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 362) e peles.

Munida de tais acessórios (que se fundem à sua própria existência, uma vez que não conseguimos mais conceber a figura de Nina sem que ela divida o espaço com tais

objetos), a musa cardosiana é a personificação da fera que presencia os movimentos bruscos da presa. De fato, a vigilância é o que prende a atenção de André quando o adolescente começa a acreditar em que sua suposta mãe já lhe assaltara o segredo de seu íntimo. Basta um movimento ab-rupto do jovem para que possa ser percebida a movimentação de Nina em sua direção com “pupilas vazias” (capítulo 17, *Diário de André, II*) (CARDOSO, 2009, p. 185), ou seja, com um olhar dissimulado, ofídico.

Os olhos da carioca são pérfidos e se Ana Meneses designou-os possuidores de uma “claridade agressiva e cambiante” (capítulo 31, *Continuação da terceira confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 298) por perceber o arдил que os caracteriza, é também a cunhada de Valdo quem nos deixa claro que o olhar é o que de mais instigante detém sua rival. Quando do primeiro encontro de Valdo e de Nina, o que mais chama a atenção do descendente dos Meneses – a despeito da aparência um tanto desarrumada da jovem que encontrara no Rio de Janeiro –, é justamente a força magnética dos olhos, que lhe revela, de imediato, uma predisposição à melancolia e à infelicidade:

Quando a porta se abriu, no calor de uma resposta mais forte, vi o quanto havia me enganado: era morena, quase ruiva, de altura média, e olhos muito vivos. Sua figura impressionou-me desde esse instante, ou melhor, sua palidez, seu tom nervoso e patético. Não usava nenhuma pintura, e vestia-se mais do que modestamente. Meu primeiro pensamento foi: **“Tão bela, e nunca será feliz.” Por quê? Que força me levava a vaticinar coisa tão grave?** (*Capítulo 7, Segunda narrativa do farmacêutico*) (CARDOSO, 2009, p. 93)
(grifo nosso)

A semelhança da protagonista cardosiana com uma víbora não se limita ao acompanhamento de sua preia com um olhar cruel; a bem da verdade, a carioca sempre se dispõe a examinar o físico de André como se, a qualquer momento, fosse abocanhar-lhe ou mesmo prender-lhe em um abraço mortífero. Ao dotar sua personagem de tais características, o romancista satisfaz simultaneamente duas necessidades da obra, sendo a primeira referente à criação de um personagem que tenha sido moldado à maneira romântica e a segunda, acerca da aproximação física cada vez mais acirrada e asfixiante executada por Nina sobre o adolescente.

A personagem de Lúcio Cardoso é uma Medusa cujo semblante apresenta “certo tom petrificado, que dava àquele piscar de olhos o aspecto de um esgar melancólico” (capítulo 1, *Diário de André, conclusão*) (CARDOSO, 2009, p. 25), ao mesmo tempo em que o comportamento de seus olhos alude-nos ao semblante misterioso de um animal que parece ter sido desvendado em seus propósitos fatídicos. Em adição, é justamente para evidenciar essa condição meduseia de Nina que o autor do romance parece ter conferido, simbolicamente aos seus cabelos, especial potencial de atração:

Ela continuava a **pentear os cabelos**, esforçando-se para desmanchar os nós – e em toda ela, aureolando-lhe a fisionomia exangue, era realmente a única coisa que ainda parecia ter vida: através das ondas que iam se refazendo, uma nova primavera, misteriosa e transfigurada, recomeçava a escorrer em seu sangue. (*Capítulo 1, Diário de André, conclusão*) (CARDOSO, 2009, p. 25) (grifo nosso)

Como as musas de Baudelaire e de Keats, Nina incute sua lembrança na mente de seu amante e igualmente um desejo infrene em seu espírito. A sobrevivência da musa é parasitária: é necessário apropriar-se da seiva vital tanto de André – que se corrompe – quanto de Alberto, que dedica parte de suas tarefas de jardinagem à esperada plantação de violetas e que chega mesmo a se suicidar em nome da atração que sente pela carioca – cuja feição é frequentemente moldada por um “sorriso gelado” (capítulo 10, *Carta de Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 123).

A beleza de Nina, em *Crônica da casa assassinada*, estabelece relação imediata com “contínua e insaciável desgraça” (capítulo 34, *Diário de Betty, V*) (CARDOSO, 2009, p. 318) e, para Ana Meneses, a simples posse de atrativos físicos é uma zombaria que a natureza dirige ao grupo das fêmeas esqueléticas a que pertence. Temos ainda, pela concepção de Ana, que a crueldade de Nina condiciona-se à sua existência, não sendo necessária a execução de feito maligno algum para que seja conhecida por todos a maldade que é inerente à alma da carioca.

Segundo Valdo, a esposa possui uma essência que se corrompeu ao nascedouro e que permitiu a fusão do Mal à sua própria natureza. Paradoxalmente, a carioca é um personagem que busca o bem-estar deixando-se conduzir pelo mal-estar e a interpretação de André reforça essa nossa afirmação, uma vez que sua amada corresponde à “súmula” (capítulo 26, *Diário de André, V, continuação*) (CARDOSO, 2009, p. 262) de todas as mulheres perversas passíveis de, um dia, serem conhecidas.

Entre o que os personagens carregam na alma e o que nos revelam suas ações existe um abismo. Com efeito, a característica artilosa das *belles dames sans merci* indica-nos o mascaramento inerente à existência humana, considerando-se que as atitudes que

prevalecem não são, frequentemente, a consumação dos reais anseios ontológicos das criaturas.

O que podemos concluir é que a existência deixa-se conduzir por duas sendas: de um lado, temos o caminho da *existência projetada* e, de outro, o da *existência efetiva*. Em outras palavras, debatemo-nos entre o que planejamos vir-a-ser e o que satisfatoriamente conseguimos alcançar desse projeto ontológico. A costumeira falta de comunicação entre esses dois trajetos causa no homem um sentimento de angústia benéfico, que sempre o impele a ir adiante, sob a promessa de aprimoramento e expansão pessoal.

No entanto, parece-nos que essa falta de nivelamento entre as extremidades da projeção e da concretização é justamente requisito à felicidade humana. Atingir integralmente as metas de um projeto existencial que se delineou para si é deparar-se com a falta de perspectiva e, conseqüentemente, mergulhar em um desespero tão profundo quanto aquele em que encontramos Ana Meneses, que cumprira à risca o plano elaborado pela família. A possibilidade de fruição da existência liga-se ao incômodo que personagens como Nina geram em sua própria alma e também no espírito dos outros: a vida não pode ser pensada senão de forma tempestuosa, desarmônica; o sopro que deve impulsionar a existência de cada um não é um vento brando e agradável, Zéfiro sereno, mas rajadas violentas de um Bóreas irritadiço.

No entanto, pelo que também nota Praz (1996), os recursos utilizados pelos autores decadentes para explorarem o tema da fatalidade feminina sofrem uma pequena variação quando há disposição para se analisar a outra face da beleza, que porta não mais a máscara da astúcia, mas a da *tolice*, que se transforma em um adorno ao que é romanticamente belo.

Baudelaire, em sua *Choix de maximes consolantes sur l'amour* (publicação original em 1846), formula que a parvoíce, não raro, se transforma no mais caro verniz de uma mulher bela:

Il y a des gens qui rougissent d'avoir aimé une femme, le jour qu'ils s'aperçoivent qu'elle est bête. [...] La bêtise est souvent l'ornement de la beauté ; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales. (BAUDELAIRE, 1920, p. 123)³⁵

Certamente há algo de tolice na postura de Nina quando nos é dado conhecer que uma das motivações de seu casamento com Valdo referiu-se a um sonho infantil de formar uma família tradicional. Talvez tenha sido justamente essa a ilusão que nutria a protagonista quando Valdo a levava para habitar a Chácara dos Meneses. Mas a esposa ludibriada precisa abandonar sua condição pueril e forçosamente procurar a sobrevivência em meio ao antro de serpentes em que passa a residir. A ingenuidade inicial de Nina, portanto, cede lugar à fatalidade da fêmea adulta e, a partir do estudo dessa nova possibilidade estética – que emparelha a exuberância física e a debilidade de astúcia –, as musas das obras passam a relacionar-se entre si por meio de um contraste: mantêm-se as fêmeas atraentes e perigosas, mas aparecem-nos agora mulheres belas e tolas.

³⁵ “Há pessoas que corariam por ter amado uma mulher no dia em que percebessem que ela é estúpida. [...] A estupidez é frequentemente o ornamento da beleza; é ela que dá aos olhos essa limpidez melancólica das lagoas enegrecidas e essa calma oleosa dos mares tropicais.” (tradução nossa)

Finalmente, consideramos relevante analisar a questão da *maternidade perversa*, último tópico argumentativo que consiste no desdobramento da temática da *belle dame sans merci* e que é igualmente contemplado em *Crônica da casa assassinada*. O primeiro ponto de contato que se estabelece entre o romance e a narrativa de Medeia, mãe que sacrifica os próprios filhos em nome de seu egoísmo, concentra-se no episódio *sugerido* em que a carioca abandona, ainda no hospital, seu verdadeiro filho, “rebento daquela raça desprezível” (capítulo 56, *Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 504). Não obstante, a crueldade do ato de rejeição de Nina é atenuada pela *sugestão* de que, a distância, a mãe acompanha os cuidados que a criança tem recebido de Castorina, uma enfermeira com quem a carioca troca missivas e cuja existência será decisiva para que se revele, em momento oportuno, o embuste que fora armado por Ana Meneses. Temos aí estabelecido, mais uma vez, um ponto de contato significativo entre o romance cardosiano e os textos que histórica e esteticamente se alocam no conjunto dos romances negros e que tendem à exploração daqueles temas mórbidos que rondam a natureza humana.

Considerações finais

Em *Crônica da casa assassinada*, obra-prima de Lúcio Cardoso escrita em 1959, a carioca Nina atua como força catalisadora que consolida o tombamento definitivo do solar da família Meneses. Aliados ao seu código moral, os atributos estéticos que a personagem detém permitem-lhe interferir no jogo de resistência que acaba por protagonizar em meio à preconceituosa família do marido. Esse mesmo jogo – moldado conscientemente em benefício de Nina – passa a mover-se pela mecânica da crueldade e, nesse sentido, os traços físicos e psíquicos desse personagem feminino tornam-se semelhantes àqueles que

têm sido reservados, ao longo da história da literatura, às *femmes fatales*. Ao compreendermos a existência e o comportamento da personagem, chegamos à conclusão de que Nina pode ser inserida no rol das *belas damas sem misericórdia*, arquétipo feminino maldito continuamente revisitado pelas obras que, como *Crônica da casa assassinada*, receberam forte inspiração romântica.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Paris: Éditions Gallimard, 1990. (Folio/Essais).
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso).
- BAUDELAIRE, Charles. **Journaux intimes**. Paris: Les Éditions G. Crès & C^{ie}, 1920.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Famous women**. Translated by Virginia Brown. Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Repertórios).
- PRAZ, Mario. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle: le romantisme noir**. Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris: Éditions Denoël, 1977.

O ACONTECIMENTO PELA SEMIÓTICA: PAROXISMO DO AFETO, NEGAÇÃO DO DIZER

Conrado Moreira Mendes (UNINCOR)

75

Resumo: Tendo em vista a temática dessa mesa redonda, falaremos da noção de acontecimento erigida no âmbito dos estudos semióticos. Concebida por Zilberberg (2011) como uma “gramática do afeto”, a semiótica tensiva, atual desdobramento da semiótica greimasiana, concede espaço privilegiado ao contínuo e à afetividade no discurso. No que se refere à continuidade, a teoria apresenta a noção de gradação, que permite a análise de certos fenômenos cuja principal característica não é a oposição, mas a diferença em algum grau. Quanto à afetividade, a semiótica tensiva considera que a intensidade (o sensível) e a extensidade (o inteligível) são duas instâncias que se implicam e se condicionam mutuamente, num processo em que uma não tem existência sem a outra. A intensidade, ademais, rege a extensidade, tendo, pois, primazia no engendramento dos sentidos. Assim, constrói-se uma semiótica que se ocupa do acontecimento, isto é, daquilo que sobrevém, deixando o sujeito sem voz. A lógica do acontecimento é a concessão, ou seja, da ordem do “ainda que não fosse possível, tal coisa aconteceu”. Por isso, o acontecimento significa levar, temporariamente, o sensível ao paroxismo e o inteligível a seu grau mínimo. Por isso, pela perspectiva da tensividade, o afeto é gramaticalizável, constituindo-se na/pela linguagem. Tomaremos como corpus de análise uma notícia publicada pelo jornal Estado de Minas, em 03/07/2014, sobre o desabamento do viaduto Guararapes, em Belo Horizonte, MG. O caso em pauta possui uma estrutura acontecimental, já que se rege pela lógica concessiva e é marcado por uma forte tonicidade e andamento acelerado no eixo da

intensidade. Em razão disso, o acidente em questão demanda uma temporalidade posterior, para trazer para o âmbito do inteligível o que é, um primeiro momento, puramente da ordem do sensível.

Palavras-chaves: acontecimento; semiótica francesa; tensividade

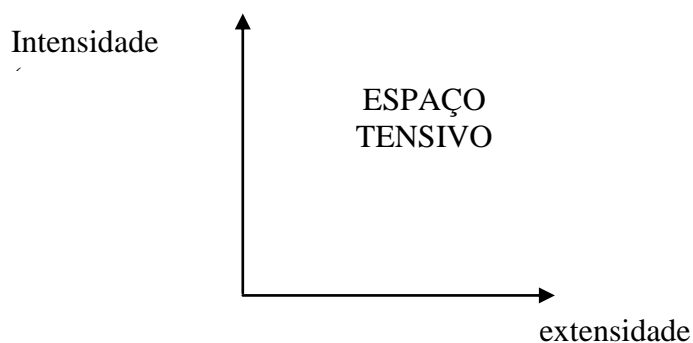
Introdução

Tendo em vista a temática dessa mesa redonda, falaremos da noção de acontecimento erigida no âmbito dos estudos semióticos. Concebida por Zilberberg (2011) como uma “gramática do afeto”, a semiótica tensiva, atual desdobramento da semiótica greimasiana, concede espaço privilegiado ao contínuo e à afetividade no discurso. No que se refere à continuidade, a teoria apresenta a noção de gradação, que permite a análise de certos fenômenos cuja principal característica não é a oposição, mas a diferença em algum grau. Quanto à afetividade, a semiótica tensiva considera que a intensidade (o sensível) e a extensividade (o inteligível) são duas instâncias que se implicam e se condicionam mutuamente, num processo em que uma não tem existência sem a outra. A intensidade, ademais, rege a extensividade, tendo, pois, primazia no engendramento dos sentidos. Assim, constrói-se uma semiótica que se ocupa do acontecimento, isto é, daquilo que sobrevém, ou seja, chega de modo inesperado. A lógica do acontecimento é a concessão, ou seja, da ordem do “ainda que não fosse possível, tal coisa aconteceu”. Por isso, o acontecimento significa levar, temporariamente, o sensível ao paroxismo e o inteligível a seu grau mínimo. Por isso, pela perspectiva da tensividade, o afeto é gramaticalizável, constituindo-se na/pela linguagem.

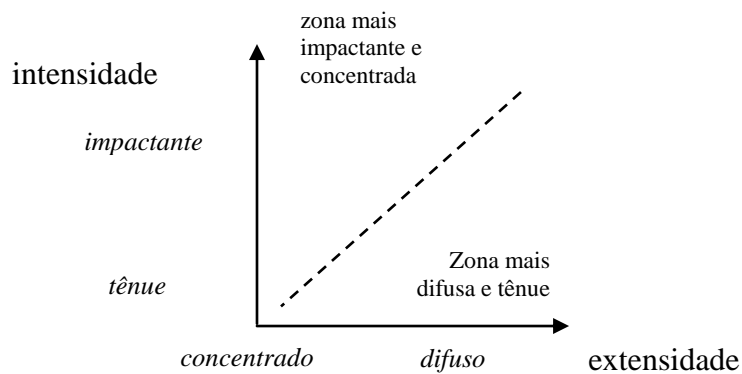
Exemplificaremos a teoria por meio de uma notícia publicada pelo jornal *Estado de Minas*, em 03/07/2014, sobre o desabamento do viaduto Guararapes, em Belo Horizonte, MG. O caso em pauta possui uma estrutura acontecimental, já que se rege pela lógica concessiva e é marcado por uma forte tonicidade e andamento acelerado no eixo da intensidade.

1. Alguns elementos de semiótica tensiva

Um fato semiótico é condicionado, ou, ainda, só tem existência semiótica no e pelo espaço tensivo. Este é formado pela projeção do eixo da intensidade sobre o eixo da extensidade recebe e qualifica as grandezas que têm acesso ao campo de presença. Tal espaço é fundamentalmente complexo, pois é produto da relação necessária entre estados de alma (intensidade) com os estados de coisas (extensidade), o qual se produz, conforme dissemos, pela projeção da intensidade sobre a extensidade. Assim, qualquer ponto dentro do espaço tensivo corresponderá a um fato semiótico que, obrigatoriamente, terá uma valência em termos de intensidade e outra valência em termos de extensidade. Veja-se o seguinte diagrama:



O eixo da intensidade opera por meio dos pares [impactante vs. tênue]; o eixo da extensidade, por sua vez, pelos pares [concentrado vs. difuso]. São esses pares que controlam o acesso ao campo de presença. Assim, no que se refere à intensidade, uma grandeza acessa o campo de presença de forma proporcional à quantidade de impacto que carrega consigo e, em termos de extensidade, ela será mais ou menos difusa, a partir das operações de mistura e triagem, conforme pode ser visto no diagrama a seguir:



Assim, quanto mais um fato semiótico tender à concentração, mais ele será guiado pelos valores de absoluto. Por outro lado, quanto mais esse fato tender à difusão, mais ele será governado pelos valores de universo. No caso dos valores de absoluto, entram em jogo as operações de triagem; no caso dos valores de universo, opera-se a mistura.

Tendo sido considerados alguns conceitos fundamentais em semiótica tensiva, passemos à definição de acontecimento.

2. Acontecimento e semiótica

Em termos semióticos, o acontecimento é produto das subdimensões paroxísticas andamento e tonicidade, as quais compõem a dimensão da intensidade. Dito de outro

não pode ser visado, antecipado, pois, “*quando a coisa acontece, já é tarde demais!*” (ZILBERBERG, 2011a, p. 169).

Cabe dizer ainda que acontecimento e exercício são, pois, duas grandes orientações discursivas. A primeira corresponderia à problemática do surpreendente, do inesperado, regido por uma lógica concessiva. A segunda, à questão da narratividade que, por anos, foi o principal foco de interesse da semiótica, a qual, por sua vez, é governada pela lógica implicativa (se... então) e, que, serve de base a toda a semiótica clássica (cf. ZILBERBERG, 2011b).

Zilberberg (2007, p. 25) estabelece três modos – eficiência, existência e junção – cujos respectivos termos configuram os estilos discursivos do acontecimento e do exercício.

O modo de eficiência designa “a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença” (ZILBERBERG, 2007, p. 18). Se a grandeza se instala lentamente, configura-se a modalidade do pervir. Se, ao contrário, penetra abruptamente, tem-se a modalidade do sobrevir. O modo de existência, por sua vez, refere-se à alternância entre os pares foco e apreensão. Tais termos se referem ao correlato subjetal dos termos pervir e sobrevir. No caso do foco, há um sujeito operador que age, muito próximo ao sujeito do fazer; não há surpresas, mas relações pressupostas tais como no esquema narrativo. Na apreensão ocorre o contrário; não se trata mais de um sujeito do fazer, mas um sujeito do estado que sofre, que suporta, que, enfim, é invadido pelo objeto que surge *ex abrupto*. O modo juntivo relaciona, por sua vez, a concessão e a implicação:

No caso da implicação, o direito e o fato se respaldam mutuamente.

Sua esfera é a da implicação: “se a, então b” e geralmente da

causalidade legal. [...] No caso da concessão, o direito e o fato estão em discordância um do outro. Ela tem como emblema a dupla formada pelo embora e pelo entretanto: “embora a, entretanto não b” (ZILBERBERG, 2007, p. 23).

Para o autor (ZILBERBERG, 2007, p. 25), o estilo discursivo do acontecimento se define estruturalmente a partir de cada um dos pares dos modos de eficiência, de existência e de junção, a saber: o sobrevir, a apreensão e a concessão. O estilo discursivo do exercício, por sua vez, tem sua estrutura composta dos termos pervir, foco e implicação, a partir dos modos já mencionados. A seguir, apresentamos de forma esquemática a estrutura do acontecimento e do exercício:

determinados □ determinantes □	ACONTECIMENTO	EXERCÍCIO
modo de eficiência	sobrevir	pervir
modo de existência	apreensão	foco
modo de junção	concessão	implicação

3. Análise

É importante salientar, antes de dar início à aplicação da teoria, que o grupo de pesquisa LOGOS estuda práticas linguísticas, discursivas e identitárias em Minas Gerais. Por essa razão, à guisa de exemplificação, escolhemos uma notícia publicada no jornal *Estado de Minas*, publicada em 03/07/2014, sobre a queda do viaduto Guararapes, em Belo Horizonte.

Vejamos título e subtítulo da matéria:

Viaduto desaba em obra na Av. Pedro I e deixa ao menos dois mortos em Belo Horizonte

A estrutura atingiu pelo menos dois caminhões, um carro e um ônibus. Ainda não há informações de quantas pessoas estavam em cada veículo

O texto jornalístico relata que:

Parte de um viaduto desabou em Belo Horizonte, na tarde desta quinta-feira. Ele fica na Avenida Pedro I, no Bairro São João Batista, Região da Pampulha. A estrutura caiu sobre quatro veículos, sendo dois caminhões, um ônibus e um carro [...]. Pelo menos duas pessoas morreram e outras 22 ficaram feridas. As vítimas estão sendo encaminhadas para dois hospitais da capital mineira. Testemunhas informaram que o viaduto caiu quando os operários retiravam as escoras da estrutura. A tonelada de concretos atingiu dois caminhões, um carro e um ônibus. Uma das mortes, segundo o Corpo de Bombeiros, foi da motorista do coletivo, identificada como Hanna Cristina. Os militares ainda não conseguiram chegar até as cabines

dos veículos de carga e do automóvel. Esse último seria modelo Fiat Uno, placa GSZ-5394, de Lagoa Santa. Por isso, o número de vítimas pode aumentar. [...] O Viaduto Guararapes, que desabou sobre a avenida Pedro I, começou a ser construído há um ano. Segundo a Sudecap, a estrutura faz parte do complexo de obras para o alargamento da avenida. O elevador seria inaugurado nos próximos dias e já estava em fase final de acabamento, com a retirada das escoras. [...] O caminhoneiro André Dias Sousa escapou de sofrer ferimentos por um triz. Ele estava em um dos caminhões que foi esmagado pela estrutura. "Estava tirando a terra para fazer a base do asfalto novo. Deu um estalo e caiu de uma vez. Não sei como consegui correr. Tem que perguntar para Deus", explicou. O corretor de imóveis Rogério Júnio Alves, de 37 anos, flagrou o momento do acidente. "Foi um negócio assustador. Não estou acreditando. Parei no sinal próximo ao prédio do INSS e estava conversando com minha filha. De repente o viaduto caiu de uma vez", conta assustado.

A notícia jornalística em questão evidencia o que chamamos de acontecimento em semiótica. Vejamos por quais razões:

- O fato semiótico “queda do viaduto” adentra o campo de presença do sujeito de forma brusca:
- O andamento é acelerado e a tonicidade elevada (velocidade/impacto);

- Andamento e tonicidade (subdimensões da intensidade) impõem ao sujeito semiótico uma tempestade modal;
- Instaura-se uma crise fiduciária: /crer/ no impossível;
- Lógica concessiva do acontecimento rege o texto em questão (embora não fosse esperado, tal coisa aconteceu);
- A força e o impacto do fato semiótico em questão atordoam o sujeito que ainda pouco ou nada consegue elaborar sobre o acidente.

Assim, em suma, o acontecimento se define estruturalmente por um dos pares dos pares de eficiência, existência e junção.

- No modo de eficiência, instaura-se o sobrevir, pois é um fato semiótico que adentra o campo de presença do sujeito sem aviso, de repente.
- No modo de existência, isto é, o correlato subjetal do modo de eficiência, o acontecimento aciona a apreensão, isto é, o sujeito é tomado por algo que ainda não sabe o quê.
- No modo de junção, impõe-se a concessão, ou seja, ainda que não fosse prevista, tal coisa aconteceu.

determinados □	ACONTECIMENTO
determinantes	
□	

modo de eficiência	sobrevir
modo de existência	apreensão
modo de junção	concessão

Considerações finais

Para agir contra o programa do acontecimento, o discurso atuaria como um contraprograma, uma espécie de frenagem do andamento acelerado, isto é, uma intelecção do que é essencialmente sensível: “O discurso se empenha em refazer aquilo que a exclamação desfez” (ZILBERBERG, 2011a, p. 194). Ou, ainda: “O acontecimento significa literalmente a negação do dizer, a negação do discurso. [...] O acontecimento é antes de tudo um não-sei-o-quê que deixa o sujeito sem voz, sem a *sua* voz” (ZILBERBERG, 2011a, p. 189).

Em razão disso, o acontecimento demanda uma temporalidade posterior, para trazer para o âmbito do inteligível o que é, um primeiro momento, puramente da ordem do sensível.

REFERÊNCIAS

- JORNAL ESTADO DE MINAS.** Viaduto desaba em obra na Av. Pedro I e deixa ao menos dois mortos em Belo Horizonte. Disponível em:
<http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/07/03/interna_gerais,545091/viaduto-desaba-em-obra-na-av-pedro-i-e-deixa-ao-menos-dois-mortos-em-belo-horizonte.shtml>
Acesso em: 10 ago. 2014.
- ZILBERBERG, Claude. **Eléments de grammaire tensive.** Limoges: Pulim, 2006.

- ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. Tradução de M. L. V. P. Diniz. **Revista Galáxia**. São Paulo, nº 13, p. 13-28. jun. 2007.
- ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a.
- ZILBERBERG, Claude. Des formes de vie aux valeurs. Paris: PUF, 2011b.

O ACONTECIMENTO SOB A ÓTICA DE UMA SEMÂNTICA DISCURSIVA

Jocyare Souza (UNINCOR)

Resumo: Nesse trabalho analisamos os nomes de estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras, enfocando o acontecimento enunciativo em sua historicidade. Há, dentro dessa perspectiva, uma relação da língua com um falante que se apresenta como sujeito político e social da enunciação.

Palavras- chave: acontecimento; enunciação; Semântica do Acontecimento.

Introdução

A Semântica do Acontecimento propõe-se a compreender o funcionamento da língua na sua historicidade. Assim, a abordagem semântica desenvolvida por Guimarães (2005), ao propor um dispositivo teórico de análise que nos permite analisar o discurso em relação aos processos de significação que o constituem, por meio de seus mecanismos de funcionamento, pretende abrir uma relação com a Análise do Discurso, de modo específico, e, em geral, com as teorias do sujeito. A Semântica do Acontecimento proposta por Eduardo Guimarães se apresenta como o resultado de filiações teóricas entre a escola francesa de Análise do Discurso e a Semântica Argumentativa em moldes ducrotianos; se define por estabelecer um diálogo entre as análises semânticas do nome próprio, a teoria dos atos de fala e a Análise do Discurso. Ao considerar que a exterioridade discursiva não abandona a especificidade do sistema linguístico, a Semântica do acontecimento de Eduardo Guimarães se filia, por um lado, aos trabalhos de Frege, Russell, Searle, Grice,

Bréal, Bally, Benveniste e Ducrot e, por outro lado, aos estudos de Pêcheux, Authier, Henry, Orlandi. Propomo-nos, neste trabalho, apresentar, considerando a perspectiva da Semântica do Acontecimento, os efeitos de sentido que a nomeação, tomada como um fenômeno urbano, vem produzindo em São Thomé das Letras. Propomos, assim, uma análise do processo constitutivo que marca o espaço de enunciação das designações dos estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras, levando em consideração os procedimentos que predicam e determinam seu espaço semântico-enunciativo e que acabam por marcar um lugar social do dizer, estabilizando determinados sentidos no discurso comercial/publicitário.

1. Semântica do acontecimento: compreender o funcionamento da língua na sua historicidade



Na foto:
'Igreja Matriz de São Thomé das Letras' (católico/sagrado)
e 'Sol Inca' (esotérico/profano) dividem o mesmo espaço
(Praça Barão de Alfenas)

Por ser de profunda religiosidade, o Capitão João Francisco mandou erguer uma capela onde mais tarde (1785), foi construída a Igreja Matriz. O senhor de vestes brancas acredita-se que era o próprio São Thomé. E na entrada da mesma gruta existem pinturas em tons avermelhados semelhantes a "letras"; daí a origem do nome da cidade São Thomé das Letras. Atribuem-se essas "letras" ao santo como prova de sua aparição ou ainda a índios ou até mesmo a extraterrenos.

(Fonseca Filho, 1935: 11)

Figura 1 – Igreja Matriz e Sol Inca

Arquivo da Autora.

Consideramos, nesse trabalho, as enunciações que nomearam os estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras enquanto enunciações determinadas por uma história de nomes que se reescreveram e, portanto, constituem múltiplas temporalidades; “a análise

da temporalidade do acontecimento para descrever o memorável que o constitui traz tantas outras enunciações que estarão significando no acontecimento” (Guimarães, 1995a, p.56).

Designar é fazer significar; é produzir sentido, considerando que o que funciona no processo de designação são sentidos produzidos a partir de relações enunciativas e discursivas; assim, designar um estabelecimento comercial em São Thomé das Letras é revitalizar a memória, o pré-construído, o já dito em outro lugar que afeta o sujeito da enunciação.

Interessa-nos, portanto, entender o que os nomes de estabelecimentos comerciais que ora reescreveram o nome ‘Letras’, ora reescreveram o nome ‘São Thomé’ recortam como memorável, uma vez que consideramos que no funcionamento semântico-enunciativo das expressões que designam os estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras há uma especificidade que se constitui sempre a partir da ‘história em que o nome se dá como nome (Guimarães, 1995b, p.16).

E... por que o comércio?

A ausência de documentos oficiais sobre a origem e desenvolvimento do Povoado Serra das Letras, primeiro nome da cidade de São Thomé das Letras, possibilitou narrativas diversas. A instituição comercial, no entanto, sempre esteve presente ora em lombos de burros com mercadorias comercializadas por mascates ora em letreiros que identificam suntuosas pousadas. O comércio, desde a formação do Arraial da Serra das Letras no séc. XVIII, sempre foi uma oportunidade de relacionamento entre os habitantes permanentes de São Thomé das Letras com aqueles que vão até a cidade para ficar por algumas horas, dias, meses, anos, a vida toda.

Nas portadas dos estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras estão os nomes que enunciam uma história de universos captados pelas práticas de linguagem;

nomes que compõem o nosso corpus e constituem uma memória do dizer que nos reporta a épocas, a vidas que se entrecruzam em um espaço enunciativo marcado por poder/submissão, marcas deixadas pelos homens em suas narrativas ou em seu silêncio.

Designar uma região é fazer significar uma determinada região do memorável, no acontecimento. Designar é um processo sócio-histórico-enunciativo: histórico no sentido de que a significação é determinada pelas condições sociais de sua existência. O processo designativo dos nomes de Estabelecimentos Comerciais de São Thomé das Letras que se incorpora ao processo designativo de nomeação/renomeação toponímica de São Thomé das Letras se apresenta como um elo que, ao unir fragmentos, revela-nos a relação que o homem manteve consigo mesmo e com outros homens.

Neste processo onde as relações de submissão e poder estão expressas, o mito é componente indissociável da maneira humana de compreender a realidade, revelar seus pensamentos e situar-se no mundo. O Mito, conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo, assim como nos tempos primitivos, cumpre em São Thomé das Letras seu papel: mitos comandam homens, homens se submetem à vontade e poder de outros homens.

Assim, a partir da perspectiva teórica na qual nos filiamos, a Semântica do Acontecimento proposta e desenvolvida por Eduardo Guimarães, buscamos compreender os efeitos de sentido que os processos de designação urbanos vem produzindo em São Thomé das Letras, tomando o acontecimento enunciativo como o foco por onde se pode enxergar o modo de constituição dos sentidos para nele compreender o funcionamento da língua na sua historicidade.

2. Constituição /delimitação do *corpus*

Nosso enfoque recai sobre os estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras dispostos no espaço que vai da Praça Barão de Alfenas (Praça em que se localiza a Igreja Matriz de São Thomé das Letras e a Gruta de São Tomé, onde estão inscritas as letras avermelhadas e, segundo a história local, a imagem de São Thomé foi encontrada pelo escravo João Antão) à Praça do Rosário, compreendendo as ruas laterais e transversais.

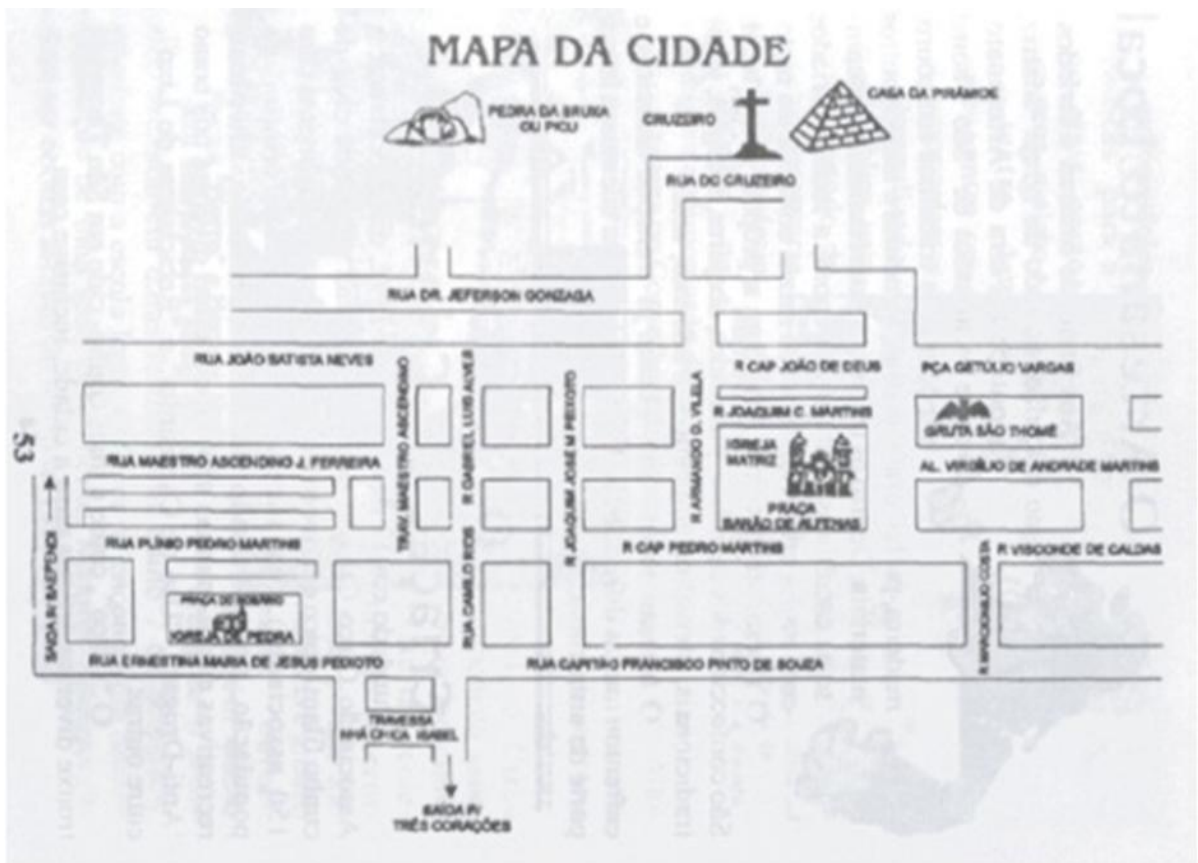


Figura 2 – Mapa das ruas da cidade de São Thomé das Letras

Disponível em www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/SaoThome. Acesso em 12.08.2005

Tomamos, também, o espaço que compreende a Estrada Leste com saída para a cidade de Baependi sentido Sobradinho . Nesta estrada, estão localizadas as sedes das principais comunidades alternativas de São Thomé das Letras cujos nomes constituem nosso corpus, bem como estabelecimentos comerciais e indicações de cachoeiras, lagos e grutas que se destacam como pontos turísticos. Consideramos as comunidades alternativas estabelecimentos comerciais porque, em São Thomé das Letras, essas “comunidades” realizam o comércio de produtos diversificados, além de promoverem a visitação de turistas, oferecendo-lhes serviços de hotel, restaurante. Os estabelecimentos comerciais com seus nomes expostos de forma pitoresca nas portadas estão presentes em todo o caminho desta estrada de terra batida que liga a cidade de São Thomé das Letras ao Povoado de Sobradinho; os estabelecimentos comerciais perfilados às margens da Estrada Leste funcionam, dessa forma, como um mapa aos turistas que buscam o turismo ecoesotérico da região.

Para a montagem do corpus, foram utilizados procedimentos tais como a aplicação de questionário aos proprietários e ou atendentes, ensaio fotográfico e coletânea de material de divulgação com a finalidade de tomar o nome na portada do estabelecimento comercial com o propósito de estudar os processos de designação urbanos de São Thomé das Letras. A forma como o nome do estabelecimento comercial se apresentou na portada está determinado pelas formações discursivas distintas no processo onomástico dos estabelecimentos comerciais de São Thomé das Letras; para Orlandi (2001), as formações discursivas são diferentes regiões que recortam o interdiscurso e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados constituem sentidos diferentes (ORLANDI, 1997, p.20).

Assim, tomamos o corpus e dividimos os nomes que designam os estabelecimentos Comerciais de São Thomé das Letras, considerando a diferença de espaço de memória que recortam, em dois grupos distintos:

(1) **grupo 1** - nomes que remetem a uma história religiosa/ mística (discurso católico/ discurso profano).

(2) **grupo 2** - nomes que remetem a uma história não religiosa/ não mística (discurso laico).

Para o primeiro (**grupo 1**) - história religiosa/ mística - estabelecemos duas temáticas: Temática Católica cujos nomes sustentam o discurso católico, Temática Esotérica cujos nomes sustentam o discurso esotérico. Para o segundo (**grupo 2**) - história não religiosa/ não mística - estabelecemos uma temática: Temática de uma História da Vida Local ou da Pátria cujos nomes sustentam o discurso laico.

No grupo de nomes que remetem a uma história religiosa/ mística, a Temática Católica foi considerada a partir da enunciação dos nomes que reescreveram o que se legitimou como sendo 'aquilo que está posto no lugar do sagrado', entendemos como sagrados os nomes que enunciam rituais que são legitimados como sendo da Igreja Católica e que, portanto, recortam um memorável que lhes é comum. Isto pode ser observado na relação que o nome São Thomé estabelece com nomes como Santa Cecília, Nossa Senhora do Rosário etc., relação que sustenta o paradigma católico e recorta como

memorável o acontecimento de renomeação da cidade de São Thomé. O lugar de enunciação da Temática Católica é o da ortodoxia católica.

3. Do fato ao acontecimento

No grupo de nomes que remetem a uma história religiosa/ mística, a Temática Católica foi considerada a partir da enunciação dos nomes que reescreveram o que se legitimou como sendo ‘aquilo que está posto no lugar do sagrado’, entendemos como sagrados os nomes que enunciam rituais que são legitimados como sendo da Igreja Católica e que, portanto, recortam um memorável que lhes é comum. Isto pode ser observado na relação que o nome São Thomé estabelece com nomes como Santa Cecília, Nossa Senhora do Rosário etc., relação que sustenta o paradigma católico e recorta como memorável o acontecimento de renomeação da cidade de São Thomé . O lugar de enunciação da Temática Católica é o da ortodoxia católica.

A Temática Esotérica foi tomada a partir da enunciação dos nomes que reescreveram o que se legitimou como sendo ‘aquilo que está posto no lugar do profano’, entendemos como profanos/esotéricos os nomes que enunciam rituais que não são legitimados como sendo da Igreja Católica. Esotérico, nesse espaço de enunciação (‘São Thomé das Letras’), está posto como tudo o que não é considerado ‘sagrado’ (ortodoxo) pela Igreja Católica. Esotérico seria, nessa concepção, o ‘profano’ (o sincrético); logo, o que se opõe ao católico. Isso pode ser observado na relação que nomes como E.T., bruxas, maKtub, cristal, Woodstock estabelecem entre si e com o nome São Thomé. Esse nomes profanos/esotéricos funcionam reescrevendo ‘letras’, paradigma do mistério, e enunciam o acontecimento de nomeação/renomeação da cidade de São Thomé das Letras,

sustentando o discurso místico. O lugar de enunciação da Temática Esotérica é o do sincretismo que possibilita uma relação entre fadas, anjos, filosofias orientais, seres mitológicos e de ficção científica, etc.

No grupo de nomes que remetem a uma história não religiosa/ não mística, a Temática de uma História da Vida Local ou da Pátria foi tomada a partir da enunciação dos nomes que reescreveram as relações sociais que configuram o dia-a-dia dos moradores da cidade de São Thomé das Letras. Esses nomes podem enunciar o nome de um nativo (Camping do Lázaro), um lugar em especial (Hotel Chão Mineiro), patriotismo (Brasil Minas Arte), uma atividade econômica (Atelier Picapedra) etc. Os nomes que constituem a Temática de uma História da Vida Local ou da Pátria não funcionam como reescrituras de ‘São Thomé’ / ‘Letras’ e, portanto, o lugar de enunciação desta temática sustenta um discurso laico e, portanto, não recorta como memorável o acontecimento de nomeação/renomeação da cidade de São Thomé das Letras .

Enfim...designar um estabelecimento comercial é torná-lo único entre os demais, o nome se torna a marca que delimita o espaço e o direito de comercializar; o processo designativo funciona, portanto, como um mecanismo de controle; só se pode participar e inserir-se no comércio local/globalizado a partir do nome, da marca conquistada.

REFERÊNCIAS

- GUIMARÃES, E. **Os Limites do Sentido**. Campinas: Pontes, 1995-a.
GUIMARÃES, E. “Texto e Enunciação”. IN: **Organon**. Vol. 09, nº 23, 1995-b.
GUIMARÃES, E. “Textualidade e Enunciação”. IN: **Escritos**, 2. Labeurb-Nudecri, 1999.
GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2005.
ORLANDI, E. **As Formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
ORLANDI, E. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

REPRESENTAÇÃO DO MITO DE SÍSIFO NOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

Aguinaldo Adolfo do Carmo (UNINCOR/CAPES)

Resumo: Esta comunicação apresenta a pesquisa de mestrado que pretende estudar o mito de Sísifo e a circularidade cujo objetivo é mostrar como este mito é representado no livro *O convidado* (1974), de Murilo Rubião. Na mitologia, Sísifo havia traído os deuses, por essa afronta ele recebeu um castigo: empurrar uma enorme pedra até o cume de uma montanha, onde ela, em consequência de seu peso, caía novamente, e assim, ele retoma seu trabalho por toda a eternidade. O universo de Rubião carrega uma relação com mito, principalmente com o mito de Sísifo, no qual as personagens são pessoas que estão inseridas no mundo confinados a carregar metaforicamente sua pedra eternamente. A pesquisa consiste em analisar os contos com base tanto nos estudos feitos por Jorge Schwartz, Davi Arrigucci Jr, e outros críticos da narrativa contemporânea, como também nos estudos feitos por Jean-Pierre Vernant, André Jolles e Mircea Eliade a respeito do mito. As análises dos contos têm como objetivo mostrar como as personagens se submetem às situações banais do cotidiano; seus desdobramentos e enfrentamentos no mundo insólito de Murilo Rubião; suas inferências com a mitologia de Sísifo, na qual entra em questão a circularidade.

Palavras-chave: Mito de Sísifo, Murilo Rubião, Circularidade, Fantástico.

Muitos estudiosos vêm desenvolvendo bons trabalhos a respeito da obra de Rubião. O mito de Sísifo é frequente em sua obra e revela um traço marcante em sua narrativa, no entanto não foi suficientemente abordado pela crítica, daí a importância de discuti-lo em um trabalho mais detalhado. Além disso, o *corpus* que será utilizado como objeto de

estudo, conforme já citado, é o livro *O convidado*, que coleta contos pouco estudados, com exceção de “A fila”, por sua perspectiva burocrática e kafkiana. A respeito do mito de Sísifo, somente na dissertação de mestrado *A metamorfose como estratégia narrativa em Murilo Rubião*, defendida por Luciano Penelu Pacheco, foi reservado um capítulo para uma comparação entre o conto “Viver”, de Machado de Assis, e “Alfredo”, de Murilo Rubião. Neste capítulo, intitulado “Rubião e Machado: uma aproximação” o autor verifica a incidência do mito de Sísifo, segundo a ótica de Albert Camus, com as ações do personagem Alfredo na obra homônima.

A pesquisa tem como objetivo mostrar como o mito de Sísifo é representado nos contos do livro *O convidado* (1974), de Murilo Rubião, por meio das ações das personagens e da construção de suas narrativas. Ademais, delinearemos um panorama acerca do fantástico e o mito na literatura.

A obra de Murilo Rubião surge na literatura brasileira de forma extraordinária, diferente dos movimentos literários vigentes. Segundo Jorge Schwartz (1974), sua obra tendencia ao movimento da vanguarda hispano-americana (Borges, Cortázar, Garcia Marques, entre outros). Sua obra distingue-se do fantástico tradicional proposto por Todorov que concebe este gênero por meio da “hesitação experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2007, p. 31). Segundo Andrade, “o fantástico em Rubião é caracterizado pela falta de hesitação entre os personagens e narrador, os absurdos acontecidos na trama são aceitos naturalmente como coisas corriqueiras do cotidiano”. (ANDRADE, 2014, p. 9).

Para Davi Arrigucci Jr., “Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. [...] um insólito que se incorpora à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo”; nesse universo

fantástico, a ironia e o humor são encobertos por uma narrativa absurda e séria. No conto *Ex-mágico*, por exemplo, “o narrador é vítima do tédio e do cansaço, incapaz de qualquer espanto, solitário e sempre infeliz, submisso e, ao mesmo tempo, indignado com os fatos inusitados e a atmosfera opressiva de sua penosa existência”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 141- 142). Como Arrigucci nos mostra, a desconstrução do tempo, do espaço, da casualidade do mundo e a incoerência dos atos nas narrativas muriliana sugerem uma atmosfera onírica. O leitor é levado a esse mundo, é obrigado a fazer parte dele e o aceita passivamente. Este já não se espanta com o deslocamento do real. Um mundo parecido com o nosso. (Cf. ARRIGUCCI JR., 1987, p. 146-147).

No ensaio “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo” feito para a edição de *O pirotécnico Zacarias*, Arrigucci Jr. dialoga com a crítica de Álvaro Lins feita para a primeira publicação de Rubião, o *Ex-Mágico*, mostrando que “a criação insólita de Murilo mantém, de fora de nossos limites, um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka compartilhado com ele pelo menos a construção lógica do absurdo”. (LINS *apud* ARRIGUCCI JR., 1980, p. 7). A partir da crítica de Lins, em 1948, vários trabalhos vêm sendo feitos sobre a obra de Rubião acerca da temática existencialista e da lógica do absurdo, além de vários outros temas.

Em seu ensaio “Visões da crítica” escrito para o site oficial de Murilo Rubião, Sandra Regina Chaves Nunes nos diz que o fantástico, o existencialismo sartriano, a multiplicação, a metamorfose e a esterilidade foram temas de muitas críticas acerca da obra de Rubião. (Cf. NUNES, s/d, s/p). A crítica de Nunes traz à tona, ainda neste ensaio, que no livro *Murilo Rubião: A poética do Uroboros* (1981), Jorge Schwartz analisa as epígrafes que antecedem os contos de Rubião. Neste livro, o crítico mostra que elas “funcionam como um elemento antecipador da temática do conto”, ou seja, elas mostram que as

características narrativas presentes nas epígrafes “serão recuperadas no conto”. (NUNES, s/d, s/p). No estudo das epígrafes do livro *A Estrela Vermelha*, Schwartz elaborou a seguinte sequência de temas: “1. Esperança, 2. percurso, 3. constatação/desilusão, 4. condenação, 5. percurso infinito”. (SCHWARTZ *apud* NUNES s/d, sp). Essa é a trajetória pela qual passa o herói mítico e será a mesma para os heróis de Rubião, visto que “O herói muriliano traz o sentimento de insolência e orgulho, característica do herói da tragédia grega, levando-o à condenação” (NUNES, s/d, s/p) e, conseqüentemente, ao percurso infinito, seguindo a “trilha do homem/uroboro”. (SCHWARTZ *apud* NUNES s/d, s/p). Essa é a relação que Schwartz faz entre a mitologia e os heróis do universo de Rubião. Segundo Schwartz: “Uroboro é a serpente cósmica que morde sua própria cauda, [...] movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento na duração de sua circularidade. (SCHWARTZ, 1981, p.17).

Sandra Elis Aleixo, em seu artigo, “O universo fantástico de Murilo Rubião”, no qual ela retoma o estudo de Schwartz, nos mostra que as epígrafes, além de constituírem a semântica do conto, trazem ainda, a perspectiva de sua forma, “e, por sua natureza profética, a epígrafe aponta para o futuro, um futuro que, na obra do autor, nunca será concretizado: estabelecem-se o círculo e o infinito”. (ALEIXO, 2008, p. 189. grifos nossos)

O uso das epígrafes bíblicas é também analisado por Schwartz em seu ensaio “Do fantástico como máscara”, feito para o livro *O convidado*, publicado pela primeira vez em 1974. Para Schwartz, o uso das epígrafes tem “um valor universal” em uma leitura mais profunda e, se as relacionarmos com a temática do conto, teremos uma relação “intertextual e intratextual”. (SCHWARTZ, 2000, p. 6). Portanto, o uso da epígrafe não serve somente para introduzir os contos, mas também para revelar a “evolução temática”

da obra muriliana. (SCHWARTZ, 2000, p. 7). O crítico seleciona algumas epígrafes dos contos reunidos em *O convidado* e mostra que o “tom profético”, o há-de-ser, está presente em todas elas, mas nos contos de Murilo Rubião, o herói é diferente dos mitos (herói grego), pois essa profecia é reduzida ao tempo presente; “a profecia se concretiza na própria linguagem, [...] o perpétuo acontecer, repetitivo e circular das ações (como o ato de escrever de Murilo), reduz o eterno presente o tom pretensamente futuro da voz profética”. (SCHWARTZ, 2000, p. 8).

Schwartz mostra, em uma pequena análise do conto “O convidado”, a relação entre epígrafe, temática e trajetória feita pela personagem. A epígrafe diz: “Vê, pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda pela qual não mais voltarei” (Job, XVI, 23 *apud* SCHWARTZ, 2000, p. 8). A trama consiste no trajeto que a personagem faz para chegar a uma festa para a qual fora convidado. Na festa, a personagem sente-se deslocada, pois seu mundo é diferente; dessa forma, enxerga os outros participantes como “espectros sociais” que só falam coisas fúteis e “repetem os mesmo gestos de manequim”; o herói da narrativa encontra-se perdido e não consegue achar o caminho de casa, sendo obrigado a voltar à festa. (Cf. SCHWARTZ, 2000, p. 8-9). Para Schwartz, “patenteia-se aí o caminho que somos obrigados a trilhar, e que simboliza a procura do homem, o seu questionamento”. (SCHWARTZ, 2000, p. 9).

Para Arrigucci Jr., a presença do mito dá-se de uma maneira contraditória. O mito, segundo o crítico, “se caracteriza por um reino onde o desejo tudo pode” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157), um mundo análogo ao das personagens de Rubião onde os enfrentamentos e as limitações da vida moderna remetem esses heróis à crise existencial e a eterna busca do não-realizável. As personagens quando inseridas num mundo realista sentem-se sem esperanças e entregam-se ao desânimo. A desconstrução do mundo real e o

surgimento do absurdo, ou seja, “o mundo dos sonhos”, será o único recurso para que a sensação de esterilidade possa desaparecer e “que a força criadora do mito possa se manifestar”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 157). Dessa forma, “a relação ao mito acaba ressurgindo, como uma aparição fantasmal, na essência do fantástico”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 161).

Mircea Eliade, (1972) em *Mito e Realidade*, aponta a difícil tarefa de definir o mito, pois, historicamente, recebeu variadas interpretações. Para ele:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no

Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e converte no que é hoje. (ELIADE, 1972, p. 09)

O mito é uma realidade que se manifestou e instituiu-se entre os homens através da narrativa. Para o teórico, o mito não conta apenas os fatos primordiais, mas fatos que evidenciam a realidade humana, “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”. (ELIADE, 1972, p. 10). Por consequência, o homem vai recorrer ao mito também para suas práticas artísticas. De acordo com Cavalcanti, “pelo caráter simbólico que carrega, o mito pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte”, principalmente na literatura moderna, que se caracteriza pelos impasses enfrentados pelo homem no mundo contemporâneo. Dessa maneira, a mitologia vai apontar para “a captação do essencial do drama humano através do mitológico” tanto pela sua concepção temática e estética, quanto pela sua “universalidade e atemporalidade”. (CAVALCANTI, 2012, p. 16). Presenciamos essas características em o mito de Sísifo.

Segundo Camus (2010), Sísifo era o mais sábio dos mortais, mas acabou revelando segredos e por isso foi condenado. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter, e Sísifo, sabendo do rapto, delatou Júpiter a Asopo, com a condição de que ele provesse água à cidade de Corinto, e, assim acabou nos infernos. Antes de morrer, Sísifo pediu à sua mulher que jogasse seu corpo insepulto no meio da praça, e, ela assim o fez. Sísifo foi para o inferno. Contudo, irritado pela ação da mulher, pediu permissão a Plutão para voltar a Terra e castigá-la. Mas, voltando à superfície, decide não mais voltar às profundezas, infringindo seu acordo com Plutão. Depois de muitos anos, Mercúrio é enviado para buscá-lo e levá-lo de volta ao inferno. Por isso, ele recebeu o castigo de empurrar uma enorme pedra até o cume de uma montanha, onde ela, em consequência de seu peso, caía

novamente, e assim, ele retoma seu trabalho por toda a eternidade. Sísifo é considerado o herói absurdo, “tanto por causa de suas paixões como por seu tormento”. (Cf. Camus, 2010, p. 121-122)

Nos contos pertencentes ao livro *O convidado*, percebemos uma proximidade de suas narrativas com o mito de Sísifo. Em “Petúnia”, encontramos algumas referências à mitologia. No conto, o protagonista de nome Éolo (nome inspirado no deus dos ventos da mitologia, pai de Sísifo) casa-se com Cacilda, (a quem ele chama de Petúnia), a pedido de sua mãe, que morre antes do casamento. Nasce suas três filhas que também são chamadas de Petúnia (Petúnia Maria, Petúnia Joana e Petúnia Angélica). Quando as petúnias-filhas são tidas como mortas, Petúnia-mãe as enterra no quintal e Éolo é impedido de vê-las. Vários acontecimentos insólitos surgem na história: a maquiagem do retrato da mãe de Éolo se desfazia no quadro, a casa vivia povoada de cavalos marinhos e uma flor negra nascia no ventre de sua esposa. Esses acontecimentos levam o protagonista a fazer um trabalho de Sísifo, pois o retrato da mãe, que fora retocado, no dia seguinte torna-se a borrar; a flor negra que nasce na esposa é arrancada, mas sempre volta a nascer e para que isso não mais acontecesse, Éolo a mata, mas as flores continuam a nascer e agora crescem por toda a parte. As filhas sobrevivem somente no ato circular de desenterramento. Assim, Éolo é obrigado a ficar acordado ininterruptamente para cumprir suas tarefas. “Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. [...] O sono é quase invencível, mas prossegue”. (Rubião, 1974, p. 23). Dessa forma, o protagonista é forçado a ‘empurrar a sua pedra’, sem descanso.

Em “O Bloqueio”, Gérion abandona a família e passa a morar em um prédio recém-construído. É acordado no meio da noite pelo barulho das máquinas que tentam demolir o prédio. O conto mantém o caráter circular no percurso da personagem em busca de

resposta para o acontecimento. Ele se vê preso ao prédio e perseguido pelas máquinas que parecem ter vida própria; “imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitiria a máquina vozes humanas?” (RUBIÃO, 1974, p. 108). A personificação das máquinas também aparece no trecho: “repetiu a experiência, mas a máquina persistia em se esconder, não sabendo ele se por simples pudor ou se porque ainda era cedo para mostrar-se, desnudando seu mistério.” (RUBIÃO, 1974, p. 110). Aqui, a personagem é obrigada a trilhar o caminho de volta sem uma resposta concreta. Sua trajetória é idêntica à de Sísifo a rolar a pedra num ato circular. Não há um desfecho para a trama; o conto termina com Gérion preso ao seu apartamento: “pelas frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores? Cerrou a porta com a chave”. (RUBIÃO, 1974, p. 110).

Notamos, nessa pequena demonstração, que a obra de Murilo Rubião mantém uma proximidade com o mito de Sísifo e a circularidade. Nossa pretensão é fazer uma análise minuciosa de todos os contos de *O convidado* e nos deter nessa temática, mostrando que por meio da construção da narrativa fantástica de Rubião encontra-se uma tendência ao mito.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Sandra Elis. **O universo fantástico de Murilo Rubião**. Paraná. Revista Trama. Vol. 4. N° 8. 2° semestre de 2008. Disponível em: <http://revista.unioeste.br/index.php/trama/article/viewArticle/2398>. Acesso em 08 de set. 2014.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo: **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1980.

- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.
- CAVALCANTI, Luciano M.D. Invenção de Orfeu, Jorge de lima em busca do verbo original. **Revista eletrônica Interfaces** vol.3. N°2. 2012. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewArticle/1943. Acesso em 13 de out. De 2014.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- LINS, Álvaro Jornal da Crítica. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2/04/1948.
- NUNES, Sandra Regina Chaves. **Visões da crítica**. s/data. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=18>. Acesso em 08 set. 2014.
- RUBIÃO. Murilo. **O convidado**. São Paulo: Quirón, 1974.
- SCHWARTZ, Jorge. In: Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO. Murilo. **O convidado**. São Paulo, Ática, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. In: **Revista Planeta n° 25**, São Paulo, Setembro 1974. Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=8> acesso em 08 set. 2014.
- SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião – A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**O PROCESSO DE MULTIMLETRAMENTO NA COMUNIDADE DE
REMANESCENTES QUILOMBOLAS DO TAQUARAL EM TRÊS CORAÇÕES-
MG**

Alessandra Alves de Carvalho Nogare (UNINCOR)

107

Resumo: O objetivo desta comunicação é apresentar alguns elementos de nossa pesquisa de mestrado em desenvolvimento, que busca analisar como se dá o multiletramento dos membros da comunidade de remanescentes quilombolas do Taquaral, na cidade de Três Corações - MG. Dessa forma, faremos uso do arcabouço teórico da Análise do Discurso, a fim de descobrirmos se houve ou não o apagamento/silenciamento da cultura que remete a uma ancestralidade africana nessa comunidade, e caso a resposta seja afirmativa, quem provocou esse apagamento/silenciamento e por que. Através do material didático adotado pela escola da comunidade em questão, poderemos verificar se este cumpre o que diz a lei 10.639/03, que versa sobre *História e Cultura Afro-Brasileira*.

Palavras-chave: comunidade de remanescentes quilombolas – multiletramento – cultura – lei 10.639/03

Introdução

O presente trabalho, em processo inicial, tem como objeto de estudo o processo de multiletramento que ocorre entre os habitantes de uma comunidade de remanescentes quilombolas na cidade de Três Corações–MG. Após conversas informais com colegas de trabalho e habitantes da cidade já citada, percebeu-se que a comunidade do Taquaral era conhecida, mas o fato de pertencerem a uma comunidade de remanescentes quilombolas

não fazia parte do conhecimento de muitos. A partir daí, surgiu a necessidade de se saber a razão desse desconhecimento que será analisado sob a luz da Análise do Discurso francesa, no que diz respeito ao silenciamento/apagamento da cultura afro-brasileira.

Hipotetiza-se que haja um silenciamento/apagamento da cultura que remete a uma ancestralidade africana, já que muitos dos habitantes dessa região parecem não conhecer a história dessa comunidade. O *corpus* deste trabalho se define no material adotado pela escola de Ensino Fundamental I existente na comunidade em questão. Procura-se saber se o material usado por esta escola respeita o que diz a lei 10.639/03, que versa sobre o ensino de *História e Cultura Afro-brasileira*.

Este trabalho será realizado por meio de pesquisa quantitativa, qualitativa e etnográfica. Visitas periódicas à comunidade serão necessárias para a realização de pesquisas, entrevistas, conversas informais, entre outros, mediante autorização do representante desta comunidade, além de pesquisa bibliográfica. Espera-se confirmar o apagamento/silenciamento da cultura que remete a uma ancestralidade africana e contribuir na divulgação dela, ampliando o letramento da comunidade.

1. O quilombo: tentativa de liberdade?

Começaremos este trabalho por explicar o que é um quilombo. Segundo (GASPAR, s.d.), quilombo era um lugar geralmente distante da casa grande e de difícil acesso, onde viviam os escravos fugidos. Escolhiam estes lugares para fugir dos maus tratos que sofriam enquanto estavam em poder de *seus senhores*. Lá, constituíam família, plantavam para sobreviver e viviam em harmonia. Podiam usufruir de sua cultura livremente. Depois de um tempo, o quilombo virou uma espécie de local para abrigar

peessoas que de alguma forma não se encaixavam mais na sociedade: fugitivos da lei, pessoas que queriam se casar, mas não tinham a aprovação da família, etc. Essas comunidades foram se espalhando e tomando força, incomodando a coroa. Dessa forma, o rei de Portugal, em 1740, denominou que onde houvesse mais de cinco negros fugidos vivendo em sítios, esse lugar seria chamado quilombo. Segundo (BRANDÃO, 1978, p. 03), o termo quilombo significa habitação (*Kilombo* em língua bundo-angolense). O maior quilombo que se tem notícia até hoje foi o Quilombo dos Palmares, no atual estado do Alagoas, liderado por Zumbi dos Palmares³⁶.

Após a promulgação da Lei Áurea, em 1988, o que restou foram as comunidades de remanescentes quilombolas. Estima-se que no Brasil haja, atualmente, cerca de três mil comunidades de remanescentes quilombolas distribuídas por todo território nacional, localizadas nos estados do Amazonas, Alagoas, Amapá, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Paraná, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Rondônia, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe e Tocantins. Sendo a Bahia, o Maranhão, Pará e Minas Gerais os estados que possuem o maior número de comunidades remanescentes quilombolas. Minas Gerais aparece com 400 comunidades em 155 municípios.

Diante do desconhecimento da existência dessas comunidades em muitos lugares do Brasil é que surgiu a curiosidade de se pesquisar a comunidade de remanescentes quilombolas em Três Corações, o Taquaral. Quando perguntamos a vários tricordianos sobre a existência de uma comunidade de remanescentes quilombolas nesta cidade, muitos

³⁶ Segundo GASPAR (s. d.), Zumbi foi um dos líderes do Quilombo de Palmares, localizado no atual estado do Alagoas. O Dia da Consciência Negra, 20 de novembro foi decretado em sua homenagem, já que esta foi a data de sua morte.

dizem conhecer a comunidade, mas não saber que se trata de remanescentes quilombolas. Acreditamos, portanto que de alguma forma a cultura africana tenha sido apagada/silenciada por vários fatores que ainda iremos pesquisar. Para tanto, faremos uso do arcabouço teórico da Análise do Discurso para comprovarmos essa teoria, já que a comunidade não se manifesta culturalmente na cidade. Gostaríamos de saber também como se dá o multiletramento dos habitantes desse lugar, especialmente as crianças, visto que existe um estabelecimento de ensino do 1º ao 5º ano dentro desta comunidade. Atualmente, algumas comunidades de remanescentes quilombolas possuem escolas para atender a demanda. O que difere essas escolas das demais é a cultura e a rotina. O primeiro Censo Escolar do Ministério da Educação (MEC) a reconhecer essas instituições foi o de 2004, quando havia apenas 364 delas por todo o país, em 2009 já eram 1696. Para garantir que essas crianças tenham o direito de frequentar uma escola que atenda as suas necessidades culturais, o governo faz algumas alterações na Lei de Diretrizes e Bases (LDB), e sanciona a lei 10.639/03, que obriga todos os estabelecimentos de ensino a incluírem em seu currículo a temática *História e Cultura Afro-Brasileira*, além de incluir no calendário escolar o ‘Dia Nacional da Consciência Negra.

Atualmente, não basta ser descendente direto de ex-escravo fugido para se denominar remanescente quilombola. O decreto 4887/2003, concedeu aos quilombolas o direito de se autodenominarem remanescentes quilombolas como único critério para identificação desses indivíduos, baseando-se na Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Dessa maneira, pessoas não descendentes direto de escravos podem se autodenominarem “remanescentes de quilombo” apenas por comungar das mesmas ideias dos componentes dessas comunidades ou por reivindicarem o direito às terras. Há, portanto, uma diferença entre quilombola (escravo fugido) e remanescente

quilombola (descendente de escravo fugido). O termo remanescente de quilombo, utilizado nesta constituição, é discutido por algumas comunidades, já que remete à noção de resíduo, de algo que passou e restou apenas lembranças. Essa denominação não condiz com a forma como os próprios grupos utilizam para se autodenominarem nem tampouco condiz com o conceito empregado pela antropologia e pela História. Na tentativa de auxiliar a aplicação do artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) de 1988, a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), divulgou, em 1994 um documento elaborado pelo Grupo de Trabalho sobre Comunidades Negras Rurais em que o termo “remanescente de quilombo” é definido:

Contemporaneamente, portanto, o termo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de um população estritamente homogênea. Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados, mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos característicos num determinado lugar (ibid).

De acordo com (GASPAR, s/d.), comunidades de remanescentes de quilombo são grupos sociais cuja identidade étnica os diferencia dos demais grupos. É importante frisar que, quando falamos em identidade étnica, falamos de um processo de autoidentificação bastante dinâmico, e que não se reduz apenas a materiais ou à herança genética como cor da pele, por exemplo.

As terras que os quilombolas ocupavam podiam vir de pagamento por algum serviço prestado, heranças ou até mesmo posse. É verdade que o artigo 68 do ADCT, concede aos remanescentes quilombolas o reconhecimento da propriedade definitiva das terras que ocupam, apesar de apenas uma comunidade ter isso documentado. Após vinte e seis anos da promulgação deste artigo, a situação da maioria das comunidades continua irregular.

A demora do governo no reconhecimento do direito à terra aos remanescentes quilombolas também se deu com relação à construção das escolas destinadas a esse público. No início, algumas comunidades possuíam apenas uma pequena construção bastante precária em que algum voluntário representante de igrejas ou entidades filantrópicas tentava repassar algum conhecimento às crianças, contudo, os analfabetos eram maioria.

2. O letramento

Há, portanto, a necessidade de se estudar como se dá o processo de letramento da comunidade em questão. Segundo (SOARES, 2000, p.07) “Letramento é o estado em que vive o indivíduo que não só sabe ler e escrever, mas exerce as práticas sociais de leitura e escrita que circulam na sociedade em que vive”. Os estudos de letramento se deram no Brasil a partir da década de 90 e sua preocupação era com o impacto que o uso da escrita gerava nas práticas cotidianas dos indivíduos.

Muitas vezes se confunde letramento com alfabetização, mas existe diferença. Ser alfabetizado consiste em conhecer as letras do alfabeto e como ele funciona quando suas são combinadas entre si. Para (CALIGARI, 1998, p. 12),

Quem inventou a escrita inventou ao mesmo tempo as regras de alfabetização, ou seja, as regras que permitem ao leitor decifrar o que está escrito, entender como o sistema de escrita funciona e saber como usá-lo apropriadamente. A alfabetização é, pois, tão antiga quanto os sistemas de escrita. De certo modo, é a atividade escolar mais antiga da humanidade.

Portanto, ser letrado não significa ser alfabetizado. Uma pessoa pode ser letrada em agricultura, por exemplo, sem nunca ter lido um livro a respeito; pode se locomover de ônibus em uma determinada cidade sem conseguir ler o destino deste. Ser letrado vai além da alfabetizado. São estratégias que as pessoas desenvolvem para realizar as atividades cotidianas. Porém a prática de alfabetização se dá juntamente com a do letramento. Ambos caminham juntos.

Vivemos em uma sociedade grafocêntrica, ou seja, centrada na escrita, em que tudo que realizamos, ou quase tudo, necessita da escrita. Uma dona de casa, por exemplo, pode fazer um bolo sem nunca ter aprendido a ler, mas isso exigirá dela boa memória e uma pessoa que a ensine primeiro ou leia a receita para ela. Dessa forma, um analfabeto precisa desenvolver estratégias para realizar as práticas sociais do dia a dia e isso não quer dizer que analfabetos não pratiquem a leitura. Um indivíduo considerado analfabeto pode se utilizar de um outro indivíduo considerado alfabetizado para escrever uma carta.

Enquanto o primeiro dita o conteúdo da carta, o segundo usa seu conhecimento alfabético para realizar a atividade. Isso demonstra que o primeiro indivíduo, considerado analfabeto lança mão de todos os recursos para se comunicar em língua materna. Para (FREIRE, 1989, p.11),

(...) A leitura de mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e contexto.

É importante salientar que ocupar um banco escolar não é garantia de letramento. Uma criança pode frequentar anos de escola e ainda assim apresentar dificuldades de trabalhar com a escrita em diferentes funções sociais. Ela pode, por exemplo, demonstrar dificuldade em redigir um bilhete, uma carta, ou até gêneros mais complexos como um conto ou uma crônica. É claro que quanto mais a criança frequentar a escola, maior deverá ser seu letramento, mas o contrário também pode acontecer. Podemos encontrar analfabetos até no Ensino Superior, o que é bastante preocupante.

Seria interessante pensar que para o termo analfabetismo, não existe o antônimo *alfabetismo*. Portanto a necessidade do surgimento de uma outra palavra para substituir essa ausência: a palavra letramento. Como podemos verificar em (SOARES, 2011, p. 29):

O surgimento do termo literacy (cujo significado é o mesmo de alfabetismo), nessa época, representou, certamente, uma mudança

histórica nas práticas sociais: novas demandas sociais pelo uso da leitura e da escrita exigiram uma nova palavra para designá-las. Ou seja: uma nova realidade social trouxe a necessidade de uma nova palavra.

Já Kleiman (2008, p. 15) afirma que o conceito de letramento

[...] começou a ser usado nos meios acadêmicos como tentativa de separar os estudos sobre o impacto social da escrita dos estudos sobre a alfabetização, cujas conotações destacam as competências individuais no uso e na prática da escrita.

Já para (SOARES, 2009, p. 39), letramento pode ser definido como “resultado da ação de ensinar e aprender as práticas sociais de leitura e escrita; O estado ou condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita e de suas práticas sociais”.

Como se pode ver, o termo letramento ainda gera uma certa dificuldade em termos de definição por ser um termo amplo e complexo e que vai além da educação formal, ou seja, da escola. (KLEIMAN 2008, p. 20) afirma que o “[...] fenômeno do letramento, então, extrapola o mundo da escrita tal qual ele é concebido pelas instituições que se encarregam de introduzir formalmente os sujeitos no mundo da escrita”.

Considerações Finais

A existência de uma escola de Ensino Fundamental I na comunidade em questão chamou nossa atenção com relação ao multiletramento existente nela. Analisaremos o material didático adotado por este estabelecimento de ensino e se ele respeita o que diz a lei 10.639/03, que versa sobre o ensino de *História e Cultura Afro-Brasileira*. Como o negro sofreu discriminação por vários anos e ainda sofre até hoje, o governo se sentiu na obrigação de criar uma lei que tentasse diminuir o preconceito contra essa etnia, fazendo com que eles se sintam mais valorizados e não esquecidos por toda a sociedade. Contudo, o homem branco sempre tentou silenciar a voz do negro, apagar a sua cultura, subjugando-a a nada, considerando-a sem importância, ocultando seu discurso, ou seja, a abolição da escravatura não apagou a memória discursiva sobre o negro. Ele continuou a ser marginalizado pela sociedade branca. Este mesmo governo vem tentando ao longo dos anos incluir o negro na sociedade, principalmente no que diz respeito à educação. Dessa forma, tentaremos descobrir se houve realmente um silenciamento/apagamento da cultura que remete a uma ancestralidade africana nessa comunidade, seguindo o arcabouço teórico da Análise do Discurso.

Há toda uma formação discursiva com relação ao negro em nossa sociedade. Segundo (ORLANDI, 2003, p. 43), a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito. Esta mesma autora, em um outro trecho, também afirma que as formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas. Portanto, o preconceito racial teve uma base fundadora, uma ideologia que ainda permanece em nossos dias e que, de uma maneira ou de outra, pode causar o apagamento/silenciamento de uma cultura afro-brasileira. É o que analisaremos ao adentrar esta comunidade para tentar descobrir se realmente esse

apagamento/silenciamento existe e caso a resposta seja afirmativa, quem o causou e por que.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Théo. **Quilombo**. Cadernos de Folclore 28, MEC, 1978.
- CALIGARI, Luiz Carlos. **Alfabetização sem o bá-bé-bi-bó-bu**. São Paulo: Scipione, 1998.
- GASPAR, Lúcia. **Quilombolas**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em 23 de agosto de 2014.
- FREIRE, Paulo; MACEDO, Donaldo. **Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados, 1989.
- KLEIMAN, Angela B. **Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola**. In: KLEIMAN, Angela B. (Org.). **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.
- ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 5ª Ed., 2003.
- SOARES, Magda. **Letrar é mais que alfabetizar**. Jornal do Brasil. São Paulo, 2000.
- SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

O EU EM DRUMMOND

Alex Alves Fogal (UFMG)

Resumo: O objetivo do trabalho é identificar pontos de intercessão entre o método poético de Augusto dos Anjos e o de Carlos Drummond de Andrade. A aproximação, já apontada pelo próprio poeta mineiro, parte do pressuposto de que a tradição literária brasileira deve ser pensada também a partir da ótica da acumulação literária e não somente por meio da noção de ruptura. Para atingir tal meta, a exposição tentará se fundamentar na leitura de alguns poemas dos dois autores nos quais é possível notar semelhanças no que diz respeito a alguns aspectos centrais de suas obras, como por exemplo, a noção de poética e de lirismo, o tratamento concedido à natureza e a mescla de estilos.

Palavras-chave: Drummond; Augusto dos Anjos; método poético.

Introdução

Não faz muito tempo que a febre da comparação acometeu os estudos literários e gerou o hábito de comparar “tudo com tudo” sem muito rigor e, normalmente, sem a preocupação de buscar algum resultado. Muitas das vezes, a relação entre dois autores ou dois estilos se esgota na comparação em si mesma.

O presente estudo, que tem como objetivo estabelecer um paralelo entre a poesia de Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, tentará se precaver dessa tendência a partir de duas precauções.

A primeira consiste na adoção da noção de “acumulação literária”, que consiste em investigar como a forma estética desenvolvida por um determinado artista ressurge

“acumulada” em outro, sem que estejam em jogo as noções de influência direta e muito menos de cópia³⁷. Ao mesmo tempo, a acumulação literária permite que a comparação tenha em mira um problema formal, evitando assim, a relação vazia e desinteressada.

A outra precaução é a de buscar uma comparação que centralize a forma e os procedimentos poéticos, os quais tentarei analisar de modo atento e cuidadoso, tentando sempre comprovar as afirmações realizadas a partir da leitura do poema. A investida se baseará na análise de quatro poemas, dois de Augusto dos Anjos e dois de Drummond e parte do pressuposto que a noção de lirismo e de poética nos dois autores é passível de aproximação. Apesar do fôlego curto do trabalho, pensar como tais noções aparecem em um e outro escritor, permite que vejamos algumas pistas, bastante modestas, dos rumos que a poesia moderna assumiu na tradição literária brasileira.

1. Estilo “baixo” e dramaticidade permanente

Antes de tudo, é importante dizer que tanto Augusto dos Anjos quanto Drummond são, inegavelmente, homens de seu tempo. O primeiro, carregando as marcas do fim do século XIX e do início do século XX, traduzidas no grande apreço pelo soneto e na utilização de vocábulos científicos, traço advindo da forte influência exercida pelas teorias de Haeckel e Spencer na sociedade brasileira da época³⁸. Drummond, por sua vez, já

³⁷ A noção de acumulação literária pode ser vista de maneira bastante clara em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, de Roberto Schwarz. No livro, o crítico nos mostra como alguns dos principais dispositivos do romance europeu foram assimilados por José de Alencar e, posteriormente, reaparecem transformados nos romances de Machado de Assis. O raciocínio busca ilustrar como a tradição literária pode ser dinâmica, uma vez que é constituída de retomadas e desvios que estão em consonância com os diferentes estágios históricos, determinantes das mudanças nos modos de representação e estilo. (SCHWARZ, 2000, p.219- 243)

³⁸ É importante frisar que o uso de uma terminologia científica nos poemas de Augusto dos Anjos não se esgota apenas nisso, mas não é relevante discutir a questão neste estudo.

incorporou as conquistas estéticas do Modernismo e em sua obra são mais visíveis os aspectos de inovação e experimentação, principalmente se nos atentarmos para disposição visual dos poemas e para a concepção de linguagem.

Contudo, mesmo com essas claras diferenças, há uma forte aproximação entre os dois, algo que pode ser confirmado a partir das palavras do poeta mineiro:

Li o *EU* na adolescência, e foi como se levasse um soco na cara. Jamais eu vira antes, engastadas em decassílabos, palavras estranhas como simbiose, mônada, metafisicismo, fenomênica, quimiotaxia, zooplasma, intracefálica... E elas funcionavam bem nos versos! Ao espanto sucedeu intensa curiosidade. Quis ler mais esse poeta diferente dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos, dos simbolistas, de todos os poetas que eu conhecia. A leitura do *EU* foi para mim uma aventura milionária. Enriqueceu minha noção de poesia. Vi como se pode fazer lirismo com dramaticidade permanente, que se grava para sempre na memória do leitor. Augusto dos Anjos continua sendo o grande caso singular da poesia brasileira. (ANDRADE, 1984, s/p.)

É importante ressaltar dos aspectos da declaração de Drummond. Um é a menção ao uso de “palavras estranhas” por parte do poeta paraibano. Outro é a possibilidade de se “fazer lirismo com dramaticidade permanente”.

O primeiro aspecto nos leva a pensar na concepção de um estilo que integra termos externos ao que é considerado usual em poesia, ou seja, uma poética do apotético. Nesse

sentido, é pertinente pensar em um modelo de poesia no qual o objetivo não é atingir o conceito de beleza enquanto algo sublime, mas sim chegar a um estado de dessublimação, através de uma mescla de estilos. (AUERBACH, 2007, P.308-309).

Já o lirismo com dramaticidade permanente nos remete a um eu-lírico múltiplo, capaz de desdobrar-se em vários continuamente, segundo as lições do primeiro romantismo alemão de Novalis, Schlegel e Hölderlin. (DUARTE, p. 31, 2011).

Ambos os aspectos podem ser concebidos como dispositivos centrais para a concepção de poética e de lirismo que se nota em Augusto dos Anjos e em Drummond. Entretanto, para que isso fique explícito, nada mais válido do que irmos aos poemas. Vejamos como isso ocorre em Augusto dos Anjos, em seu poema “O Deus- Verme”:

Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme - é o seu nome obscuro de batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidróticos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! Para ele é que a carne podre fica,

E no inventário da matéria rica

Cabe aos seus filhos a maior porção! (ANJOS, 1995, s/p)

A partir do título já é possível perceber como há um movimento dessublimador no poema, visto que a divindade é um verme. Além de ser representada como um deus, a figura do verme passa também por um processo de humanização e caracterização, uma vez que almoça, janta e possui até um inventário, como se estivesse submetida aos princípios legais que regem a vida de qualquer indivíduo na sociedade civil. É interessante notar como há uma inversão de valores no poema, pois o processo de desgaste e apodrecimento, função do verme, é alçado à categoria de um trabalho milagroso, operado por um tipo de deus que transforma a matéria morta em “matéria rica” e faz o ciclo da vida ter continuidade. Assim como lemos no primeiro verso, o verme passa de um ser pequeno e asqueroso a “fator universal do transformismo”.

Outro traço que merece atenção é o posicionamento do eu-lírico no poema. Para expressar o sentimento de um eu que vê a inexorabilidade de seu destino – tornar-se inventário para os herdeiros vermiculares – o eu-lírico se afasta do plano central do poema e faz com que o sentido possa emanar do objeto, que é o deus-verme. Nesse caso, a realização lírica não se dá a partir da “primeira voz” da poesia, mas justamente pela negação dela. (BERARDINELLI, 2007, p. 19).

Algo semelhante ocorre no procedimento poético de Drummond em “Os animais do Presépio”:

Salve, reino animal:
todo o peso celeste
suportas no teu ermo.

Toda a carga terrestre
carregas como se
fosse feita de vento.

Teus cascos lacerados
na lixa do caminho
e tuas cartilagens

e teu rude focinho
e tua cauda zonza,
teu pêlo matizado,

tua escama furtiva,
as cores com que iludes
teu negrume geral,

teu voo limitado,
teu rastro melancólico,
tua pobre verónica

em mim, que nem pastor
soube ser, ou serei,
se incorporam, num sopro.

Para tocar o extremo
de minha natureza,
limito-me: sou burro.

Para trazer ao feno
o senso da escultura,
concentro-me: sou boi.

A vária condição
por onde se atropela
essa ânsia de explicar-me

agora se apascenta
à sombra do galpão
neste sinal: sou anjo. (ANDRADE, 2011, p. 30-31).

O poema nos apresenta o cenário de um presépio com todos os seus pormenores. Porém, nesse presépio, não é a sagrada família que está no centro e sim os animais. São eles que suportam todo o “peso celeste”, e carregam a “carga terrestre como se fosse feita de vento”. Esse é um primeiro plano da dessublimização atuante no poema. Já em um

segundo nível, alcançado pela descrição atenta do corpo dos animais, observa-se que o espírito de grandeza dos animais é posto em contraste com a aparência física nada heroica dos bichos. A partir da terceira estrofe, veremos que são atribuídas a eles características como “cascos lacerados”, “rude focinho” e “rastros melancólicos”. Não é difícil chegar à conclusão de que há uma nítida mescla de estilos no poema, na qual se cruzam o *sermo gravis* e o *sermo humilis*, criando um tipo de sensibilidade expressiva singular. Seguindo o raciocínio de Eric Auerbach, podemos dizer que, ao contrário do que se via na estética clássica, que separava o baixo, o ridículo e o grotesco,

o que o século XIX realizou – e o século XX levou ainda mais adiante – foi mudar a base da correlação: tornou-se possível abordar com seriedade temas que até então pertenciam à categoria média ou baixa e tratá-los séria e tragicamente (...) Os temas de Flaubert ou Cézanne, Zola ou Van Gogh, não são “neutros”; não se pode dizer que sua originalidade consista unicamente na novidade ou na perfeição de suas técnicas; não há técnica nova ou genial sem novos conteúdos. (AUERBACH, 2007, p. 309-310).

Somado a esse aspecto, é possível ver nele também a força de uma lírica de teor altamente dramático, o que se torna nítido a partir da sétima estrofe. Só nela o eu-lírico aparece, e quando faz isto, é apenas para indicar a variedade de *personas* que lhe compõe, metamorfoseando-se em burro, boi e anjo. A exemplo do que se passa em “O deus-verme”, aqui, o eu-lírico se anula para tornar-se mais expressivo, como se, na falta da sagrada família, ele tivesse que se desdobrar em vários para poder manter o presépio.

Uma linha de comparação semelhante pode ser estabelecida entre outros dois poemas dos autores: “Gemidos de Arte” e “O resto”. O primeiro, de autoria de Augusto dos Anjos, é um longo poema do qual extraio apenas um trecho para a análise:

Todas as tardes a esta casa venho.
Aqui, outrora, sem conchego nobre,
Viveu, sentiu e amou este homem pobre
Que carregava canas para o engenho!

Nos outros tempos e nas outras eras,
Quantas flores! Agora, em vez de flores,
Os musgos, como exóticos pintores,
Pintam caretas verdes nas taperas.

Na bruta dispersão de vítreos cacos,
À dura luz do sol resplandecente,
Trôpega e antiga, uma parede doente
Mostra a cara medonha dos buracos.

O cupim negro broca o âmago fino
Do teto. E traça trombas de elefantes
Com as circunvoluções extravagantes
Do seu complicadíssimo intestino.

O lodo, obscuro trepa-se nas portas.

Amontoadas em grossos feixes rijos,

As lagartixas dos esconderijos

Estão olhando aquelas coisas mortas! (ANJOS, 1995, s/p)

Os trechos constroem a percepção de um eu-lírico sobre a passagem do tempo e a decadência. Percebe-se que a transformação da realidade é medida através das alterações no cenário, que, inicialmente, carregava beleza e vigor, mas depois foi se tornando decrépito e melancólico. Entretanto, o que merece destaque são os elementos colocados em voga para que o sentido seja construído: cupins, lodo e lagartixas. Tais elementos criam um choque entre “intenção problemática e referência vulgar”, ou seja, um tema existencial, de grande carga poética como é o da efemeridade da vida é explorado a partir de imagens prosaicas, que, a rigor, não caberiam bem num poema que buscasse se enquadrar nos moldes daquilo que muitos reconhecem como belo (MERQUIOR, 1975, P.13, 14). Em “Gemidos de Arte”, essa separação não é respeitada e isso acaba por potencializar a força de representação do estado de penúria da realidade que envolve o eu-lírico.

Quanto à posição do eu-lírico no poema, podemos dizer que mantêm o teor de dramaticidade que vem sendo observado ao longo do trabalho. Para que isso possa ser observado, basta perceber que não são apenas os sentimentos do eu ou seu ponto de vista que acusam a degradação circundante. Apesar do plano de enunciação estar minimamente demarcado, são os objetos que desencatam o conteúdo lírico do poema, algo bem próximo da noção de correlato objetivo, de T.S. Eliot. O poeta encontra uma “correspondência” funcional entre ele e a natureza, de modo que não distrai os leitores com meras alusões a seu estado mental. (HAMBURGUER, 2007, p. 47).

Agora, vejamos o poema “O resto”, de Drummond:

No alto da cidade
a boca da mina
a boca desdentada da mina de ouro
onde a lagartixa herdeira única
de nossos maiores
grava em risco rápido
no frio, na erva seca, no cascalho
o epítome-epílogo
da grandeza. (DRUMMOND, s/d, s/p.)

A exemplo do que se viu em “Gemidos de Arte”, o poema de Drummond também objetiva criar uma atmosfera de decadência. A mina de ouro, que já foi “epítome” da riqueza, agora se tornou apenas um “epílogo”, de aparência “desdentada”, cujo único traço é o rastro de uma lagartixa que lá habita. Aqui também, há um profundo contraste, pois a grandeza do passado da mina, agora extinta, é assinalada pelo elemento baixo do poema, a lagartixa. A densidade poética do texto, o caráter trágico do fim da mina, só pode ser depurada quando se passa pela realidade mais humilde e por que não dizer, grotesca.

Já no que diz respeito ao desempenho do eu-lírico, aqui ele atinge um grau de dramatização maior ainda do que em “Gemidos de Arte”. Não há um único traço de primeira pessoa ou de percepção puramente subjetiva no poema, ambos evitados pelo caráter basicamente referencial das descrições. O eu sai de cena e deixa que os objetos condensem o valor sentimental e lírico do poema. É como se o eu, contraditoriamente,

precisasse tolher a si próprio para se expandir, pois o objetivo parece ser atingir um tipo de lirismo que supere a mera individualidade.

Conclusão

Após as análises, a relação entre os dois poetas, à primeira vista tão distintos, torna-se menos absurda. Aliás, acredito ser possível dizer que nos dois casos, o tratamento que deram aos dois procedimentos centralizados nas análises – a mescla de estilos e a despersonalização dramática do eu – marca de maneira muito forte o desenvolvimento de nossa tradição lírica. Ou melhor, marcam o rumo da modernização de nossa tradição lírica, cada vez mais direcionada para um modelo que não se submete à divisão bem demarcada entre os estilos – ou clássica – e nem à noção de lírica como mera expressão de emoções e experiências individuais. Junto a isso, a comparação entre os dois permite também que vejamos seus respectivos lugares na tradição literária brasileira de modo mais claro. Conforme aponta Sérgio Alcides, aproximá-los faz com que possamos demarcar melhor a singularidade de Drummond dentro do Modernismo, principalmente no que diz respeito à sua maior aproximação com Mário de Andrade do que com Oswald. Quanto a Augusto dos Anjos, fica mais fácil reconhecer e realçar sua modernidade, que passou “despercebida não só no seu tempo, mas justamente no momento em que se pretendeu modernizar a poesia brasileira, desprovincializando-a, em ruptura com a rotina dos estertores parnasianos”. (AMARAL, 2012, p. 402).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. Um gosto de Augusto em Drummond. In: ARAGÃO, Maria do Socorro. Silva de. (org.) **A Heterogeneidade do Eu singular**. João Pessoa, Mídia, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo II**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANJOS, Augusto dos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- AUERBACH, Eric. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.
- BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ESTUDO COMPARATIVO ENTRE PATRICK CHARAUDEAU E MICHEL

MEYER

Alex Fabiani de Brito Torres (UFMG)

Tércia Rodrigues Timo (UFMG)

131

Resumo: O objetivo deste artigo é comparar os autores Patrick Charaudeau e Michel Meyer, evidenciando as aproximações e as diferenças entre suas teorias. Quanto às aproximações, serão analisadas as seguintes variáveis: concepção de língua; concepção de linguagem; e princípio do jogo. Quanto às diferenças, serão analisadas as seguintes variáveis: dimensão investigada; natureza da linguagem; principal conceito utilizado em sua teoria; e concepção de contexto. Foram utilizadas, principalmente, as seguintes referências teóricas: Charaudeau (2001, 2004, 2006, 2008 e 2010), Meyer (1982, 2007a, 2007b e 2008) e Wilson (2008). Escolheu-se uma metodologia qualitativa, dividindo-se em: método comparativo e bibliográfico. Evidencia-se a complementaridade entre essas duas teorias, apesar de cada autor priorizar uma abordagem diferente.

Palavras-chave: Patrick Charaudeau e Michel Meyer. Aproximações. Diferenças.

Introdução

A Análise do Discurso e a Argumentação Retórica apresentam comunalidades, podendo ser analisadas numa relação de complementaridade, e não de exclusão. Escolheu-se uma metodologia quantitativa. Essa metodologia subdivide-se em: a) comparativo, devido à comparação entre a teoria de Patrick Charaudeau e a teoria de Michel Meyer; e b) bibliográfico, em função das várias obras ou textos utilizados para essa comparação:

Meyer (2007, 2008 e 2010) e Charaudeau (2001, 2004, 2006, 2008 e 2010), mas também outros linguistas e filósofos da linguagem, dentre os quais: Armengaud (2006), Austin (1990) e Martelotta (2008).

Desenvolvimento

O Quadro 1 ilustra a aproximação entre esses autores:

QUADRO 1 – Aproximações entre Charaudeau e Meyer

Dimensões	Charaudeau	Meyer
Concepção de língua	Em uso	Em uso
	Situação concreta	Situação concreta
	Processo de interação social	Processo de interação social
	Pragmática	Pragmática
Concepção de linguagem	Fenômeno complexo	Fenômeno complexo
	Integração entre a não transparência e a transparência da linguagem	Opacidade da linguagem Expressa perguntas, problemas, respostas e soluções
Princípio do jogo	Presente em sua teoria: ajustamento entre a encenação do dizer e a relação contratual do fazer	Presente em sua teoria: negociação da distância entre os interlocutores

Fonte: Adaptado de Charaudeau (2001, 2006, 2008 e 2010) e de Meyer (1982, 2007a, 2007b e 2008).

Observem-se as análises acerca das variáveis apresentadas:

A) Concepção de língua

Charaudeau analisa a língua em uso, numa situação concreta, concebendo-a como um processo de interação social. Interessa-lhe a enunciação. Esse autor concebe a língua, “[...] que constitui o material verbal estruturado em categorias linguísticas que possuem, ao mesmo tempo e de maneira consubstancial, uma *forma* e um *sentido*” (CHARAUDEAU, 2010, p. 68).

Meyer (2007b, p. 72-73) sustenta a relevante utilização da pragmática, por parte do enunciador e do interlocutor:

Não podemos dizer que o interlocutor nega directamente a posição do locutor. Ele toma-a simplesmente por aquilo que ela implica *pragmaticamente*. Por pragmática, é preciso entender aquilo que afecta as condições da comunicação, a relação da enunciação (grifo nosso) com o enunciado e, mais geralmente, a análise da enunciação (grifo nosso) [...] A pragmática (grifo nosso) engloba a maneira como o sentido pretendido pelo enunciador se sobrepõe ao sentido gramatical e lexical do enunciado, como uma intenção (grifo nosso) ou um suplemento de sentido (grifo nosso), um sentido figurado (grifo nosso) entenda-se; em resumo, é um querer-dizer que o contexto (grifo nosso) permite decifrar [...].

Charaudeau e Meyer foram influenciados por Austin, na teoria dos atos de fala. Austin concebe a linguagem como forma de ação. Essa teoria é de grande relevância para a pragmática. Em sua teoria, Austin valoriza o contexto de uso, a situação. Austin (1990, p. 10) valoriza o contexto social, as práticas sociais:

Podemos afirmar, então, que quando analisamos a linguagem nossa finalidade não é apenas analisar a linguagem enquanto tal, mas investigar o contexto social e cultural no qual é usada, as práticas sociais, os paradigmas e valores, ‘a racionalidade’, enfim, desta comunidade, elementos estes dos quais a linguagem é indissociável. A linguagem é uma prática social concreta e como tal deve ser analisada (AUSTIN, 1990, p. 10).

Wilson (2008, p. 88-89) atribui o surgimento da noção de significado enquanto uso a Wittgenstein, o qual “[...] rompe com a concepção tradicional de que a língua tem a função de designar seres [...]”. Em conformidade com essa autora, Wittgenstein vincula o significado da palavra ao uso da língua, o qual “[...] é socialmente coordenado e regulado” (WILSON, 2008, p. 89).

B) Concepção de linguagem

Charaudeau (2010, p. 7) concebe a linguagem como

“[...] um fenômeno complexo que não se reduz ao simples manejo das regras de gramáticas e das palavras do dicionário, como tendem a fazer crer a escola e o senso comum. A linguagem é uma

atividade humana que se desdobra no teatro da vida social e cuja encenação resulta de vários componentes, cada um exigindo um ‘savoir faire’, que é chamado de competência”.

Charaudeau (2010, p. 20) admite a existência de duas grandes tendências acerca das teorias constituídas sobre linguagem:

“[...] uma que se caracteriza por sua concepção de linguagem-objeto-transparente, por seu método de atividade de abstração, e se interessa por do que nos fala a linguagem; outra que se caracteriza por sua concepção de linguagem-objeto-não-transparente, por seu método de atividade de elucidação, e se interessa por como nos fala a linguagem.

Esse autor defende a relevância desses dois tipos de abordagem para a semiolinguística, a necessidade de integrá-los, “[...] em uma mesma problemática, pois a linguagem é produzida de tal forma que acaba sendo marcada pelo selo da discordância e da concordância” (CHARAUDEAU, 2010, p. 20).

O interessante é que, quando analisa os sujeitos de linguagem, especificamente o sujeito interpretante (TU_i), Charaudeau (2010, p. 46) utiliza o termo opacidade (“relação de opacidade”):

Assim sendo, se supomos que o TUD está em relação de transparência com a intencionalidade do EU, o TU_i, ao contrário, se encontra em uma relação de opacidade (Grifo nosso) com essa

intencionalidade, já que não é uma criatura do EU. O TUi só depende dele mesmo e se institui no instante exato em que opera um processo de interpretação.

Charaudeau (2010, p. 17) concebe o ato de linguagem

[...] como um objeto duplo, constituído de um Explícito (o que é manifestado) e de um Implícito (lugar de sentidos múltiplos que dependem das circunstâncias de comunicação).

Meyer (1982, p. 129) vincula a linguagem à resolução de problemas:

O recurso à linguagem inscreve-se no quadro geral da acção humana. Os homens agem em função dos problemas que se lhes colocam e com os quais se devem enfrentar pelo simples facto de existirem. Neste sentido, o uso da linguagem é resolução de problemas.

Meyer (1982, p. 129) considera a diferença entre questões e respostas a diferença que constitui a linguagem:

Dado que a diferença entre questões e respostas, concebida como a diferença entre problemas e soluções, é a diferença constitutiva da linguagem, esta diferença deve indicar-se formalmente com clareza.

Esse autor postula que “A dualidade fundamental da linguagem é a diferença questão-resposta [...] (MEYER, 1982, p. 132). Essa diferença é chamada por ele de “diferença problematológica”, materializando-se “[...] na oposição do explícito e do implícito” [...] (MEYER, 1982, p. 132).

Meyer (2007b, p. 85) utiliza o termo opacidade para se referir à linguagem. Trata-se de uma dificuldade:

No uso da linguagem existe portanto uma opacidade ou uma dificuldade que procuramos vencer ou simplesmente manifestar. Queremos submeter uma questão a outrem, partilhá-la com ele, porque ela lhe interessa por razões parecidas com as nossas, ou porque pode contribuir para a resolver. Também podemos propor-lhe uma resposta, mas corremos o risco de ele a desaprovar e rejeitar; ou, pelo contrário, poderá aderir a ela por ‘boas razões’ ou simplesmente porque lhe agrada. A linguagem, tal como a usamos, suscita uma questão sobre a qual o auditório deve responder, por vezes contra a sua vontade, ou à qual (se é preciso agir e reagir) lhe solicitamos expressamente que responda. O auditório é assim confrontado com uma pergunta, directamente ou de maneira derivada por intermédio de uma resposta.

D) Princípio do jogo

Esse princípio é central no conceito de contrato de comunicação, de Charaudeau (2001, p. 29):

Todo ato de linguagem corresponde a uma dada expectativa de significação. O ato de linguagem pode ser considerado como uma interação de *intencionalidades* cujo motor seria o princípio do jogo: “Jogar um lance na expectativa de ganhar”.

138

Nesse sentido, o ato de linguagem é compreendido por Charaudeau como uma espécie de aposta, no encontro dialético entre interlocutores: “[...] a aposta contida no ato de linguagem [...]” (CHARAUDEAU, 2010, p. 44); “O fato de perder a aposta [...]” (CHARAUDEAU, 2010, p. 44). “Porém, já vimos inúmeros casos em que esse tipo de ‘aposta’ fracassa” (CHARAUDEAU, 2010, p. 47).

Meyer também utiliza o princípio do jogo em sua teoria. A negociação da distância entre os interlocutores é uma espécie de jogo:

Jogar com a distância entre indivíduos a propósito de uma questão requer uma dupla estratégia, relativa ao auditório [...]. Portanto, é preciso combinar uma dupla abordagem: jogar (grifo nosso) com os valores e com o éthos, dar uma resposta ao problema (MEYER, 2007a, p. 51).

Wittgenstein (1996 citado por ARMENGAUD, 2006) utiliza a expressão “jogo de linguagem”, “[...] para designar esse ambiente complexo no qual as mensagens tomam

sentido [...]. Um jogo é essencialmente uma atividade regulada e compartilhada. É também uma “forma de vida”.

Wittgenstein (1996 citado por ARMENGAUD, 2006) assim concebe o termo “jogo de linguagem”:

A expressão jogo de linguagem deve indicar aqui que falar uma língua faz parte de uma atividade, de um modo de viver. Imagine a variedade dos jogos de linguagem com a ajuda dos exemplos seguintes e de outros mais: - ordenar ou agir segundo regras; - descrever um objeto em função de sua aparência ou de suas medidas; - fabricar um objeto seguindo instruções; - levantar uma hipótese e submetê-la a verificação; - representar por meio de quadros e de diagramas os resultados de uma experiência; - inventar uma história; - fazer teatro; - cantar cantigas de roda; - resolver charadas; - pedir; - agradecer; - amaldiçoar; cumprimentar; - rezar.

O Quadro 2 ilustra as diferenças entre Charaudeau e Meyer:

QUADRO 2 – Diferenças entre Charaudeau e Meyer

Dimensões	Charaudeau	Meyer
Dimensão investigada	Discursiva	Retórica

Natureza da linguagem	Problematológica	Problematológica: natureza apocrítico-problematológica da discursividade
Principal conceito utilizado em sua teoria	Contrato de comunicação	Distância entre os interlocutores
Concepção de contexto	Contexto: interno ao ato de linguagem	Contexto enquanto mediador

Fonte: Adaptado de Charaudeau (2001, 2006 e 2008) e de Meyer (1982, 2007a e 2008).

Observem-se as análises acerca das variáveis apresentadas:

A) Dimensão investigada

Charaudeau analisa a dimensão discursiva, embora também considere a utilização dos argumentos, principalmente quanto ao uso de estratégias discursivas, por parte dos interlocutores. Charaudeau (2001, p. 26) propõe a utilização do conceito discurso em dois sentidos:

Em um primeiro sentido, discurso está relacionado ao fenômeno da encenação do ato de linguagem. Esta encenação depende de um dispositivo que compreende dois circuitos: um circuito externo, que representa o lugar do fazer psicossocial (o situacional) e um circuito interno, do dizer. [...]. Em um segundo sentido, discurso

pode ser relacionado a um conjunto de saberes partilhados, na maior parte das vezes, de modo inconsciente, pelos indivíduos pertencentes a um dado grupo social. Os discursos sociais (ou imaginários sociais) mostram a maneira pela qual as práticas sociais são representadas em um dado contexto socio-cultural e como são racionalizadas em termos de valor: sério/descontraído, popular/aristocrático, polido/impolido, etc..

Por sua vez, Meyer aborda a dimensão retórica (argumentativa), considerando a existência de diferenças entre os interlocutores, de distâncias. Concebe como retórica “[...] a negociação da diferença entre os indivíduos sobre uma questão dada” (MEYER, 2007a, p. 25). Esse autor vincula a argumentação à persuasão, destacando a relevância dessa dimensão, relacionando-a ao discurso:

A argumentação tem efeitos retóricos visando agradar, convencer, fazer aquiescer, ela opera, pois sobre uma hierarquia de valores no seio da qual se inscrevem as noções postas em relação no argumento. Relação logo hierarquização, logo avaliação: o implícito, as crenças do auditório, as pressuposições, os valores, são a sua medida. A dimensão argumentativa seria essencial à linguagem porquanto todo discurso procura persuadir aquele a quem se dirige. Por outro lado, caracterizamo-la igualmente como raciocínio não formal, não constringente, por oposição ao raciocínio lógico, à necessidade rigorosa e sem apelo. Estas duas

definições estão ligadas: argumenta-se porque os raciocínios não se encadeiam com a necessidade absoluta das matemáticas, existe por isso lugar para um possível desacordo (MEYER, 1982, p. 144).

Meyer (1982) admite que a ação humana está vinculada à existência de problemas, sendo a linguagem usada para a sua resolução. Assim, a linguagem teria uma função de possibilitar o estabelecimento de um pacto entre os interlocutores. Trata-se de uma possibilidade, de uma aposta, e não de uma certeza.

142

B) Natureza da linguagem abordada

A natureza problematológica da linguagem, para Charaudeau, se localiza no encontro dialético, o qual envolve os processos de produção e de interpretação, especificamente na zona de intercompreensão suposta, relativa aos saberes partilhados entre os interlocutores.

Charaudeau prioriza a natureza problematológica da linguagem, em função de sua opacidade, de sua complexidade, da existência de conflitos entre os interlocutores e da necessidade de um acordo, de uma cooperação, para a manutenção da vida social.

Essa problemática, na visão desse autor, é explicada por meio da noção de contrato de comunicação, considerando, principalmente, a existência do outro, do interlocutor, envolvendo o princípio de pertinência do ato de comunicação e, por conseguinte, do contrato de comunicação:

[...] O princípio de pertinência, que faz duas exigências: a) de um lado, que o interlocutor (ou destinatário) possa supor que o locutor tem uma intenção, um projeto de fala, que dará ao ato de linguagem sua motivação, sua razão de ser; b) de outro lado, que eles possuam em comum um mínimo de dados que constituam esse ato, na falta dos quais não poderá dialogar. De outro modo, que eles possam reconhecer a existência de certos saberes sobre o mundo, dos valores que são atribuídos a esses saberes e das normas que regulam os comportamentos sociais por rituais languageiros. Esse conjunto representa o que chamamos “saberes partilhados”. Sem esses saberes, não há possibilidade de estabelecer uma intercompreensão e, portanto, não há pertinência no ato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008, p. 14).

Já Meyer trata da natureza problematológica da linguagem, focando a natureza apocrítico-problematológica da questão. Em conformidade com Meyer (2007a, p. 40), “[...] ‘apocrítico’ significa o que responde, o que resolve; ‘problematológico’, o que expressa uma questão, mas também o que a suscita”. A sua preocupação é de cunho mais filosófico. Para efeito de ilustração, citamos este trecho:

Com o éthos, o páthos e o logos, somos remetidos aos três problemas extremos e inseparáveis (Grifo nosso) que o homem coloca para si mesmo desde sempre: o eu com o éthos, o mundo com o lógos e o outro com o páthos. Com a retórica, o eu, o outro e

o mundo são implicados em uma interrogação (grifo nosso) em que o outro é solicitado como auditório, como juiz e como interlocutor, posto que é instado a responder (Grifo nosso) e a negociar (grifo nosso). Com a ciência, dada a obrigação da objetividade, não deveria haver essa tripla dimensão, mas a vida em sociedade é feita de forma tal que as opiniões são múltiplas, problemáticas (grifo nosso) que a retórica se esforça para afrontar (MEYER, 2007a, p. 30-31).

Meyer (1982, p. 101) destaca a relevância do questionamento na linguagem: “Isto quer dizer que a relação a um mundo qualquer que ele seja é interrogação. É assim que se descobre a referência. A relação com o mundo é questionamento”.

Esse autor considera as relações retóricas (ethos, logos e pathos) “[...] como fontes de respostas, que podem ser argumentos ou espaços para argumentos [...]” (MEYER, 2007a, p. 30). Em conformidade com Meyer (2007a), as dimensões retóricas (ethos, logos e pathos) exprimem questões e respostas. Assim, não há motivo para privilegiar uma dessas dimensões, e sim tratá-las sistematicamente, em pé de igualdade.

Meyer (2007a, p. 27) postula que a retórica “[...] aborda a pergunta pelo viés da resposta, apresentando-a como desaparecida, portanto resolvida [...]”, diferentemente da argumentação, que “[...] parte da própria pergunta, que ela explicita para chegar ao que resolve a diferença, o diferencial, entre os indivíduos”. Desde Austin vê-se a preocupação com um instrumento básico de interpretação, a que Meyer também coloca no centro de suas investigações: o que está em questão quando dizemos?

A natureza problematológica da linguagem, para esse autor, envolve os saberes partilhados entre os interlocutores. Em conformidade com Meyer (2007a, p. 39), esses saberes “[...]” geram os lugares comuns, as ideias convencionais, as opiniões em vigor na sociedade. Eles são simétricos ao *éthos*”.

Verificam-se, então, aproximações entre esses autores: o problema da linguagem está relacionado aos saberes partilhados entre os interlocutores, os quais estão situados no âmbito do extralinguístico: a questão do princípio de pertinência, para Charaudeau e a questão do contexto, para Meyer.

C) Principal conceito utilizado em sua teoria

O principal conceito utilizado na teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau é contrato de comunicação, vinculando-se à identidade dos parceiros, às finalidades e aos papéis languageiros. É centrado na ideia de aliança entre os parceiros

[...] em uma espécie de aliança objetiva que lhes permite co-construir sentido e se legitimar. Na ausência do reconhecimento de um tal contrato, o ato de comunicação não tem pertinência e os parceiros não têm direito à palavra (CHARAUDEAU, 2008, p. 17).

Esse autor destaca a relevância do contrato de comunicação:

Ele é o que estrutura a situação na qual se desenvolvem as trocas languageiras ao organizá-las de acordo com os lugares ocupados

pelos parceiros da troca, a natureza de sua identidade, as relações que se instauram entre eles em função de certa finalidade (CHARAUDEAU, 2006, p. 53).

O contrato de comunicação evidencia uma possibilidade de um acordo, mas não uma certeza:

146

A noção de contrato pressupõe que os indivíduos pertencentes ao mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais. Em decorrência disso, o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma competência languageira de reconhecimento análoga à sua. Nesta perspectiva, o ato de linguagem torna-se uma proposição que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência (CHARAUDEAU, 2008b, p. 56).

Quanto a Meyer, o principal conceito utilizado é o de distância, que está relacionado às diferenças entre os sujeitos. Esse autor admite a importância do conceito de distância, na retórica, considerando-o complexo:

O que constitui a sua diferença, e mesmo o seu diferencial, é certamente múltiplo, e pode ser social, político, ético, ideológico, intelectual - e sabe-se lá o que mais-, mas uma coisa é certa: se não

houvesse um problema, uma pergunta que os separasse, não haveria debate entre eles, nem mesmo discussão (MEYER, 2007a, p. 25).

Assim, o conceito de contrato de comunicação, de Charaudeau, e o de distância entre os sujeitos (interlocutores), de Meyer possuem certas aproximações: evidenciam a existência de conflitos entre os indivíduos em sociedade; de assimetria entre os processos de produção e de interpretação da significação; a complexidade da linguagem e a necessidade de realização de um acordo entre esses atores sociais, por meio de um contrato de comunicação, no caso de Charaudeau; ou de uma negociação das distâncias entre os sujeitos, por parte de Meyer, envolvendo as dimensões retóricas (ethos, logos e pathos). Há, portanto, entre esses autores, a defesa da ideia de realização de um pacto entre os interlocutores, para a sua convivência e a relevância do outro na constituição dos sujeitos.

Meyer (2007a) não utiliza o termo contrato de comunicação, mas utiliza termos afins: “transação lingüística” (grifo nosso) (MEYER, 2007a, p. 43), “negociação da diferença” (grifo nosso) (MEYER, 2007a, p. 25).

D) Noção de contexto

Para Charaudeau (2010, p. 69), o conceito contexto “[...] é interno ao ato de linguagem e sempre configurado de alguma maneira (texto verbal. Imagem, grafismo, etc.) [...]”. Divide-o em contexto lingüístico e contexto discursivo:

O contexto linguístico designaria então a vizinhança verbal de uma determinada palavra, podendo variar em dimensão. O contexto discursivo designaria os atos de linguagem existentes (aqueles que já foram produzidos) numa determinada sociedade e que intervêm na produção/compreensão do texto a interpretar. Por exemplo, para compreender (nos anos 90) a manchete de jornal ‘Junto ao muro’ é necessário mobilizar os atos de linguagem concernentes ‘à queda do muro de Berlim’.

Esse autor postula a existência de uma diferença entre contexto e situação de comunicação. Em conformidade com Charaudeau (2010, p. 69), situação “[...] se refere ao ambiente físico e social do ato de comunicação [...] é externa ao ato de linguagem, embora constitua as condições de realização desse ato”.

O ato de linguagem, para Charaudeau, se produz dentro de uma situação de comunicação. Nela, que “[...] que constitui um espaço de troca” [...] (CHARAUDEAU, 2010, p. 70), a posição central é ocupada pelo falante (locutor), o qual se coloca em “[...] em relação com um parceiro (interlocutor)” (CHARAUDEAU, 2010, p. 70),

Em sua teoria sobre a retórica, Meyer (1982, p. 134) atribui uma grande relevância ao conceito de contexto, concebido por ele como

[...] o mediador da diferença problematológica aquele pelo qual se instaura efetivamente um acto, isto é hic et nunc, uma diferença entre o que questiona e o que responde. [...] o contexto comporta necessariamente pelo menos dois questionadores. Um para o qual a

resposta é resposta se mais, outro para o qual a resposta levanta problemas. Isto significa que a resposta não é enquanto algo que continua a colocar problemas: ou porque não se resolve a questão que se propunha resolver, ou porque suscita uma ou mais questões que expressaria ou ajudaria a resolver. Em todos os casos, ela exige uma resposta dado que é questão, resposta que pode ir ao silêncio da aprovação ou do desinteresse, à negação como rejeição pura e simples.

Assim, o contexto não é considerado por esse autor como um pano de fundo, mas um mediador, tendo um papel relevante na linguagem. Meyer (2007b, p. 89) considera o contexto como uma posição em que os saberes dos interlocutores são partilhados: “O que é então o contexto senão a posição relativa dos interlocutores, aquilo que sabem do outro, mas também aquilo que sabem que o outro sabe que eles sabem?”

Tanto o conceito de situação de comunicação (Charaudeau) quanto o de contexto (Meyer) evidenciam a relevância dos interlocutores, de seus saberes partilhados na comunicação, a complexidade da linguagem. Trata-se do extralinguístico.

Considerações finais

Verificamos, assim, a existência de várias aproximações entre as teorias de Patrick Charaudeau e de Michel Meyer, implicando numa relação de complementaridade, e não de exclusão, em relação às seguintes variáveis: 1) concepção de língua; 2) natureza da linguagem; 3) como teórico considera o outro(o tu) na sua teoria; e 4) princípio do jogo.

Destacam-se também diferenças entre essas teorias, quanto às variáveis analisadas:

1) dimensão investigada; 2) natureza da linguagem; 3) principal conceito utilizado em sua teoria; e 4) concepção de contexto.

A principal diferença entre essas teorias se refere à variável concepção de contexto.

REFERÊNCIAS

- ARMENGAUD, F. **A pragmática**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. 159 p.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 136 p.
- CHARAUDEAU, P. Destinatário. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D.. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. p. 154-155.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006. 327 p.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos de linguagem. In: LARA, G.M.P.; MACHADO, I.L.; EMEDIATO, W. (Orgs.). **Análises do discurso hoje**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a. 284 p.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**: modos de organização. Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos de linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I.L.; MELLO, R. **Análises do discurso**: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2001. 360 p.
- MEYER, M. **A retórica**. Revisão técnica de Lineide Salvador Mosca. Tradução de Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007a. 128 p.
- MEYER, M. **Questões de retórica**: linguagem, razão e sedução. Tradução de António Hall. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2007b. 158 p.
- MEYER, M. Les grands définitions de la rhétorique. In: _____. **Principia rhetorica**: une théorie générale de l'argumentation. Paris: PUF, 2008.
- MEYER, M. **Lógica, linguagem e argumentação**. Tradução de Maria Lúcia Novais. Lisboa: Teorema, 1982.
- WILSON, V. Motivações pragmáticas. In: MARTELOTTA, E. (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2008.

ENTRE A VIDA E A MORTE: A BUSCA DE UM LUGAR EM *UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA*, DE SILVIANO SANTIAGO

Aline Mara de Almeida Rocha (UNINCOR)

Resumo: Na ficção brasileira contemporânea, a família, considerada um núcleo irradiador de princípios morais rígidos, orientados por práticas patriarcais bem definidas e legitimadas socialmente, passa a ser colocada em questão, refletindo a fragilidade de seus laços afetivos por meio do desmascaramento de suas próprias relações. O romance *Uma história de família* (1992), de Silviano Santiago, pode ser incluído nessa tendência da literatura brasileira atual. O romance se constrói sobre uma metáfora que contrapõe as ideias de vida e morte em torno do significado da família, que pode ser compreendida nessa obra como um organismo vivo, no qual cada um de seus membros desempenha um papel de mascaramento social, exceto tio Mário, que não tem sua identidade ligada à família, tampouco ao espaço físico que habita; ele transita entre vários espaços sem encontrar um lugar em que possa permanecer. Ele se desvia da falsa conduta dos demais, é banido da sociedade e como um “membro” inútil é extirpado do “corpo” familiar sem ao menos ter consciência disso. Ele experimenta a morte abstrata ao ser excluído da família e da vida social, porém, igualmente pela mesma causa (a loucura), mantém-se de certo modo protegido de um sofrimento maior: a consciência do que queriam aqueles que o deveriam proteger. A família também morre abstratamente, porque não consegue manter seus papéis sociais em funcionamento, sem poder contar com a colaboração daquele que, por sua incapacidade, não encena qualquer papel ou sabe qual direção seguir, já sugerido pela epígrafe do livro: “Cada louco é guiado por um cadáver”.

Palavras-chave: família, memória, loucura, morte, vida.

O objetivo desta pesquisa é discutir como é retratada, por meio do não lugar de Tio Mario, a morte da família, considerada um agente de constituição e proteção não só de seus membros, mas de um construto social. Nesse sentido, a metáfora do corpo é perfeita porque a extirpação de Mario é o alijamento da própria família. Quem percebe isso é o narrador, que dá um “lugar” ao tio a partir de sua memória. Ou seja, a memória age como o agente de constituição do indivíduo, já que Mario é representado, pelo narrador, como sujeito de suas ações, mesmo que marcado pelo território da loucura.

Uma questão importante a ser considerada em nosso trabalho é a discussão sobre como Silviano mescla o biográfico e o ficcional. A publicação de obras declaradamente autobiográficas, tais como *Uma História de Família*, *O Falso Mentiroso* e *Heranças* pode levar o leitor menos avisado a associar seus artifícios narrativos a obras de mero tom confessional, mas conforme Silviano esclarece, sua obra parte de fatos para a criação ficcional dos mesmos, gerando assim um diálogo permanente e sem delimitações de qualquer espécie entre ficção, História e memória:

Os dados autobiográficos percorrem todos os meus escritos, e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos, e eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam, e os da existência, que me conformam. [...] já o discurso propriamente confessional está ausente de meus escritos.

Nestes, não está em jogo a expressão despuerada e profunda de sentimentos e emoções secretos. (SANTIAGO, 2008, p. 173).

Sobre essa questão, Silviano Santiago esclarece que: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores de hoje, é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim, a conscientização política do leitor” (SANTIAGO, 2002, p.35). Sob esse aspecto, o autor defende que a experiência pessoal vivida pelo escritor e incorporada a um romance pode contribuir para problematizar questões de cunho filosófico, social ou político.

Segundo ele, a narrativa autobiográfica ganha ênfase com o retorno de exilados políticos para o Brasil, momento em que se percebe uma diferença entre os textos modernistas tardios, que resgatam a memória do indivíduo que está inserido na família patriarcal, e o relato dos exilados, voltado para o registro de suas experiências no interior de grupos minoritários, onde seus questionamentos existenciais ganhavam espaço, possibilitando uma nova visão sobre os acontecimentos históricos. Assim, pode se compreender melhor como é estabelecida a diferença de postura entre o narrador moderno e o narrador pós-moderno:

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraindo a defasagem temporal e mesmo sentimental (no sentido que lhe empresta Flaubert em “Educação Sentimental”) a possibilidade de um bom conselho em cima de equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Já o narrador de ficção pós-moderna não quer

enxergar a si ontem, mas quer observar o seu hoje no ontem e no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa. (SANTIAGO, 2002, p.57-58).

Ao sistematizar os tipos de personagens no ensaio “A personagem do romance”, Antônio Candido (1972, p. 71) explica que existem personagens construídos a partir de um modelo conhecido pelo autor, servindo-lhe como pretexto para a sua criação literária de forma que, ao explorar sua caracterização, faz lembrar direta ou indiretamente pessoas reais. Silviano Santiago lança mão deste recurso, sendo possível identificar em sua obra alguns traços reais na caracterização dos seus personagens de *Uma História de Família*.

A mãe do personagem Mário ocupa a mesma posição social da avó materna do escritor, que era italiana e dona de uma pensão em Pains, cidade mineira que serve como um dos espaços para a trama romanesca. O personagem Marcelo também nos faz lembrar o pai do escritor, que era farmacêutico e odontólogo, e chegou a trabalhar na mesma cidade que o personagem. Afora estas observações, as cidades de Pains, Formiga, Belo Horizonte e Rio de Janeiro também têm relação com a vida de Silviano.

Além de guardarem relação com a vida do autor, os personagens criados por Santiago têm em comum o fato de serem indivíduos deslocados, que estão à margem do que convencionalmente se denomina de normal ou adequado como se verifica nos romances: *O Olhar* (1974), *Stella Manhattan* (1985), *Keith Jarret no Blue Note* (1996) e *Uma História de Família* (1992). No ensaio *Prosa Literária no Brasil*, Santiago (1984, p.41), afirma que:

A questão das minorias é o reverso da medalha do autoritarismo. De um lado estão, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como a da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social e política.

De fato, ao tematizar a questão das minorias sociais, a ficção brasileira dá voz a uma parcela da população que por muito tempo foi relegada ao esquecimento tanto no plano social quanto no plano político. E mais que isso, problematiza também questões que revelam a heterogeneidade de cada grupo, seus valores e identidades, o que põe em xeque a ideia de um projeto unificador para o atendimento de suas demandas.

É o que podemos perceber quando lemos a obra *Uma História de Família*. Uma família italiana, recém-chegada à cidade mineira de Formiga, para se inserir na comunidade onde passará a morar, tenta a todo custo suprimir o sotaque e qualquer outro traço de diferença que os ponham em evidência ao olhar curioso da vizinhança.

O projeto de invisibilidade social planejado, no entanto, torna-se impraticável devido à incômoda presença de um louco nos espaços públicos (personagem tio Mário), um dos membros da família. Cientes de que o projeto de invisibilidade da família perante a vizinhança não poderia ser concretizado enquanto tio Mário estivesse vivo, os familiares passam a desejar a sua morte, excluindo-o do convívio familiar, para que ele passe a ser invisível. Mas ironicamente, tio Mário sobrevive a duas tentativas de assassinato, às

privações e ao esquecimento social, chegando a participar do enterro de quase todos os membros da família:

Você era a decepção ambulante, tio Mário. A morte de cada um dos familiares e dos mais próximos te encontrava a postos na guarita da vida [...] O certo é que em Pains, tio Mário, ninguém, mas ninguém mais do você bateu tanto as pernas acompanhando enterros até a subida do morro [...] (SANTIAGO, 1992, p.27)

O que mais chama atenção nessa narrativa de Silviano é que a família também é retratada como “lugar”, mas totalmente inseguro, tenebroso, tendo em vista a completa falta de compreensão ou afeto a que estão submetidos seus membros, indivíduos marcados por sentimentos perversos e mesquinhos que se revelam por um lado sua condição humana; por outro, expõem a desagregação familiar.

A inadequação desses personagens ao meio social dão pistas de como estas relações são constituídas, ao sustentar uma aparente imagem de família tradicional: “Querem ver você morto naquele segundo. No minuto seguinte querem todos estar chorando e lamentando a sua morte” (SANTIAGO, 1992, P.7)

Essa desconstrução causa uma espécie de desconforto, de conflito interno e estarecimento do leitor, pois desconstitui a imagem do ambiente familiar como um lugar que simboliza a segurança, a proteção, a compreensão, a identidade e, sobretudo, o afeto que se espera das relações familiares. Tio Mário não tem qualquer forma de “proteção social”, é um personagem que está à margem da sociedade, repellido pelas convenções sociais, pelo Estado e principalmente pela sua própria mãe.

De acordo com Edward Soja (1993, p.19), ao invés de se priorizar as categorias de tempo e da História como era perceptível nas narrativas modernas, a pós- modernidade inaugura uma nova visão sobre a configuração do tempo e do espaço, rompendo com a ideia de sequência e linearidade para dar lugar à noção de simultaneidade que há na relação entre “tempo e espaço, história e geografia, período e região (...)” (SOJA, 1993, p.8)

Podemos assim, seguindo o raciocínio de Soja, compreender como se dão estas relações partindo dos seguintes questionamentos feitos pelo autor:

- I- Investigar de que forma os significados de tempo e espaço se configuram na Literatura Contemporânea e quais suas possibilidades
- II- Compreender como as categorias de tempo e espaço se associam no imaginário social e como elo de identificação coletiva

O segundo ponto nos possibilita a pensar, a partir da análise da obra *Uma História de Família*, como se configura a relação entre o espaço geográfico e as representações sociais que ali se estabelecem. Na narrativa contemporânea a cidade é constantemente vista como um espaço físico e subjetivo, onde coexistem conflitos de toda natureza, deixando nítido o processo de assujeitamento cultural a que estão submetidos os indivíduos com o fim de adequá-los a um plano de identificação coletiva. O “não-lugar” é ocupado exatamente por aqueles que se negam ou por alguma razão, não encontram seu lugar social, como é o caso do personagem tio Mário.

Edward Soja (1993, p.101) prefere o termo *espacialidade* para designar uma estrutura mais abstrata para ressignificar a categoria do espaço para o mundo contemporâneo e suas representações. Desta forma, o espaço se configura não só como

meio físico, geograficamente delimitado mas também se constitui um vetor de transformação social e é, ao mesmo tempo, um resultado das relações que se estabelecem em sociedade, o que nos faz pensar que há uma relação indissociável entre tempo e espaço, delineável em toda leitura da obra *Uma história de família*, de Silviano Santiago.

Acreditamos que, por existir um processo de identificação entre o narrador com o personagem Mário, a memória do narrador se constitui como uma espacialidade para abrigar a existência de tio Mário, insistentemente apagada pelo restante da família. É lá que ele encontra, mesmo que de forma abstrata e figurativa, um lugar onde sua identidade é aceita incondicionalmente.

Embora nossa hipótese seja essa, esclarecemos que não existe um único espaço onde a narrativa se desenvolve, mas acreditamos que todos os espaços convergem e estão circunscritos na memória do narrador, que é o principal espaço por onde circulam os sentidos fundamentais para a compreensão da obra, principalmente, no que se refere à enigmática existência do personagem tio Mário, seu protagonismo silencioso, investigado pela visão de um narrador memorialista.

Ao que parece, existe uma metáfora que contrapõe as ideias de vida e morte em torno do significado da família, que pode ser compreendida nessa obra como um organismo vivo, onde cada um de seus membros desempenha um papel de mascaramento social, encobertos pela hipocrisia, ganância e mentira, exceto tio Mário, que não tem sua identidade ligada à família tampouco ao espaço físico que habita; ele transita entre vários espaços sem encontrar um lugar em que possa permanecer.

Sendo um personagem que se desvia da falsa conduta dos demais, é banido da sociedade e como um “membro” inútil é extirpado do “corpo” familiar sem ao menos ter consciência do que está acontecendo. Ele experimenta a morte abstrata ao ser excluído da

família e da vida social, porém, igualmente pela mesma causa - a loucura- ele se mantém de certo modo protegido de um sofrimento maior: a consciência do que queriam aqueles que o deveriam proteger.

A família também morre abstratamente porque não consegue manter os papéis sociais em pleno funcionamento, sem poder contar com a colaboração daquele que, por sua incapacidade, não encena qualquer papel tampouco sabe qual direção seguir, o que (supomos), pode de certo modo explicar a epígrafe do livro: “Cada louco é guiado por um cadáver”

Considerando o fato de que a maior parte dos trabalhos científicos sobre as obras do autor giram em torno do estudo do narrador ou das suas técnicas de narrar, optamos por analisar a relação entre as categorias de tempo, espaço e memória na narrativa *Uma História de Família* com a finalidade de entender como se dá o processo de desconstrução da imagem tradicional da família, ampliando a visão do ficcional na obra de Silviano e contribuindo para o desenvolvimento de novos campos de observação da sua produção. Espera-se, portanto, que este trabalho possibilite instaurar novas perspectivas de análise da produção literária de Silviano Santiago, a partir da investigação que nos propomos a fazer sobre a obra *Uma História de Família*.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cristiane da Silva. **Algumas (breves) considerações sobre a literatura contemporânea**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- AUSTEN, Paul. Mapa Volátil: O espaço imaginário. IN: BRANDÃO, Luís Alberto. **Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário social**. Belo Horizonte: lamparina/FALE, 2002, p.35-66.
- CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. IN: **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CARDOSO-SILVA, Emanuel. **Prática de leitura: sentido e intextualidade**. São Paulo: Humanitas, 2006, p.p.23-52.

- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência de – questões da teoria literária**. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. A malandragem como resistência e negociação: Silviano e Sérgio Sant’Anna. **Estudos da literatura brasileira**, Brasília, n.22, p.113-125. Jun/jul.2003.
- DIAS, Creliia Penha. **Retratos dispersos: Artimanhas dos textos de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro: 2008.
- Entrevista com Silviano Santiago. 2/05/2002. Helena Bomeni e Lúcia Luppi Oliveira, **Estudos históricos**, RJ, Nº30, 2002, p.147-173.
- FORSTER, Edward. M. Pessoas. **Aspectos do romance**. 2ªed. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Ed. Globo, 1998.
- HOISEL, Evalina. Figurações da memória: Ficções de Silviano Santiago. **Revista de literatura e história**, Salvador, v.7, n.10, p 7-16, 2011.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **A tipologia de Norman Friedman. O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (capítulos IV, V e VI)
- MOISÉS, Massaud. **O romance. A criação literária: introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Rio de Janeiro: DIFEL, s/d.
- RIBEIRO, Carlos Roberto. Duplo estilete: **Crítica e ficção em Silviano Santiago**. 2008. Dissertação de mestrado em letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- RIBEIRO, Carlos Roberto. Olhar periférico: As personagens deslocados de Silviano. **Eutomia**, n.1, p.482-516, [SI: s.n].
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. IN: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. IN: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.13-27.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. IN: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.28-43.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma história de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SCHOLLAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das últimas gerações. IN: **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009, p.21-46.
- TONUS, Leonardo José. O relato da (des) afiliação e o romance brasileiro da década de 80. IN: **Iberical**, n.2. [S.I: s.n].
- VIANA, André Luiz Masseno. **Ele está presente: A obra de Solviano Santiago e as performances do artista perigoso**. Rio de Janeiro. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2011.

O TRÁGICO COMO ARTICULADOR DE *CRÔNICAS DA CASA ASSASSINADA*

Bárbara del Rio Araújo (UFMG/CEFET-MG)

Resumo: Esta comunicação pretende demonstrar a ocorrência do trágico moderno na forma estética de *Crônicas da Casa Assassinada*. Partindo da análise de alguns críticos, como Alfredo Bosi e Otavio de Faria, é possível reconhecer no romance de Lucio Cardoso uma pungência trágica, manifestada nos personagens que “marcham implacavelmente para o abismo” e sobretudo na combinação de uma “ânsia progressista saturada de valorações morais e imagens religiosas derivadas da tradição”. Nesse aspecto, discutiremos como a ação trágica, antes relacionada ao destino infeliz do herói que se colide contra as ordens de uma instância divina maior, recebe uma representação diferenciada, a qual pressupõe o declínio do mundo orgânico, se ligando a vida comum e cotidiana, em que o herói íntegro é substituído pelo herói problemático, sujeito independente das forças divinas, mas suscetível às forças sociais. Enfatizaremos, ainda, como o trágico, elemento à princípio vinculado estritamente ao gênero literário tragédia, acompanhou as transformações históricas, sendo integrado à forma romanesca e tornando-se representativo do processo de modernização brasileira, discutida nessa obra.

Palavras-chave: Trágico, Modernização, *Crônicas da Casa Assassinada*.

1. A poética dos gêneros literários

Na tentativa de organizar os textos literários, Aristóteles propõe, em *Poética*, três divisões, que englobam outras subdivisões. Os textos épicos eram aqueles que exploravam a narrativa dos feitos extraordinários nacionais e que, geralmente em versos, destacava o

papel do herói nas batalhas. O gênero lírico ficou caracterizado pelos textos explicitamente subjetivos, em que a exposição da musicalidade e emoções se apresentava em primeiro plano. Os textos dramáticos eram valorizados, uma vez que se tratava da encenação, pressupondo a transformação do poeta, que se oculta e fala como se fosse outro.

Em relação a essa macroestrutura, Platão, no livro III da *República*, também discute a diegese dos textos literários e mostra que o gênero dramático é complexo por não se propor a imitação simples, mas um processo de desidentificação. O texto dramático, de certa maneira, fora valorizado pelos gregos e dividido em categorias, como a comédia e a tragédia. Aristóteles, assim como Platão, se preocupou em revelar a estruturação desse gênero e mostrar como nele se revelava o conflito do ser humano, seus caracteres, suas ações e suas paixões. Especificamente em relação à tragédia, o filósofo evidenciou os parâmetros básicos que a estruturam como os conceitos fundamentais de erro, catástrofe e catarse.

Horácio, em *Arte Poética*, mergulhado na tradição da poética aristotélica, desenvolve um pouco mais sobre esses conceitos e sua atuação no gênero, deixando entrever um aspecto normativo da classificação. Ele concebe os gêneros, em especial a tragédia, conformados em uma determinação formal, na qual avulta o metro, a temática, etc. Assim, mostra a conformação do poeta sobre os aspectos formais, tendo sempre que obedecer às normas no fazer poético.

Nesse percurso e nessas obras especificamente, tanto para Aristóteles quanto para Horácio, os gêneros literários são entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres formais e temáticos. Nesse aspecto, não se vislumbrava uma mistura dos gêneros nem mesmo a absorção de características. Embora esses trabalhos mostrem uma postura conservadora sobre a tradição dos gêneros, eles são

relevantes na medida em que abrem campo para a discussão posterior e fazem a tradição dos textos helênicos orais e escritos chegarem até nós.

A partir dos postulados aristotélicos e horacianos, estudiosos como Staiger, Bakhtin e Lukacs revelam que os gêneros são imbricados e que o romance moderno tem a capacidade de usufruir dos temas e formas anteriores, redimensionando-as. Aliás, esses estudiosos apontam o romance como um grande gênero, plurilinguístico e dialógico, que parafraseia os elementos dos gêneros anteriores, adaptando-os às circunstâncias sócio históricas.

Staiger, em *Conceitos Fundamentais de Poética*, mostra que nunca houve um delineamento preciso entre os gêneros. Além disso, afirma que os traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos podem estar em qualquer texto. Eliminando os preceitos da classificação, ele mostra como é possível no romance, por exemplo, uma aproximação com o trágico, elemento originalmente associado ao gênero dramático.

Em perspectiva parecida, Bakhtin, no célebre ensaio “Do Epos ao Romance”, ratifica que, entre os gêneros, o que permanece é a noção de continuidade e não de oposição. Desta forma, o estudioso visa mostrar a existência da mescla de propriedades do lírico, épico e dramático, e como elas são reelaboradas historicamente na formação romanesca. Isto é, para ele, essas características formais e temáticas são atualizadas tendo em vista as circunstâncias históricas, que afinal não se desvinculam da expressão estética. Apoiado nos princípios do formalismo russo, que o texto faz parte do sistema da literatura, o estudioso rejeita os dogmatismos classificatórios rígidos e estáticos, mostrando que há um sistema literário que se desenvolve junto com outros fatores extraestéticos.

Essa dimensão é interessante para se pensar a formação romanesca e a sua relação com os outros gêneros. O romance para os estudiosos referidos é o gênero da modernidade

capaz de expressar o conflito ente o indivíduo e o mundo. Afastado da totalidade que cercaria o mundo grego, o romance põe em evidencia as fraquezas do herói, expressando nele uma dramaticidade peculiar devido à heterogeneidade que o compõe:

Todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica. Com isso o romance se diferencia, em princípio, de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito. Todos os meios de representação e de expressão diretos destes gêneros, eles próprios são gêneros que, ao entrar no romance, tornam-se um objeto de representação. Nas convenções do romance todo discurso direto – épico, lírico, marcadamente dramático - em maior ou menor grau objetiva-se, torna-se ele próprio limitado e – muito frequente cômico nesta limitação pela imagem. (BAKHTIN, 2010, p.371)

Para Bakhtin, o romance é uma parodia constante que atualiza e redimensiona não só os elementos dos outros gêneros, mas também os aspectos culturais. Nesse sentido, o romance tem os pés calcados na realidade histórica e social, que dão o lastro crítico a sua forma. Pelo romance, se observa fenômenos particulares, sendo que a forma estética é consonante e homologa à forma social, dando a entrever um processo permanente de reformulação.

Nesse aspecto, Lukács comparativamente estabelece uma relação entre o romance no mundo moderno e os gêneros no mundo helênico, afirmando que o espírito grego se tornou cada vez menos grego e criou novos problemas imperecíveis (e também novas soluções). O espírito vindouro é desajustado, pensando na organicidade da cultura grega, mas adequado ao mundo moderno onde aparência se disvirtualiza da essência. Sobre a tragédia ele afirma:

Na tragédia grega, orador e coro brotam do mesmo fundamento essencial, são perfeitamente homogêneos entre si e podem por isso, sem fender a construção desempenhar funções totalmente diversas (...) no entanto, ambos jamais estão separados entre si senão por suaves transições. Para nenhum deles existe o perigo, nem sequer como remota possibilidade de uma proximidade da vida capaz de romper com a forma dramática: eis por que ambos podem expandir-se a uma plenitude não esquemática, embora traçada a priori. (LUKACS, 2009, p.40)

No mundo helênico a vida é consumida. Os heróis são homens vivos, mas pelo peso do destino, pela representação da massa circundante, são reduzidos às cinzas, mártires de uma exemplificação. Deste modo, a essencialidade e a vida desaparecem. Já no romance, o herói é um *dramati personae*, que psicologicamente vivencia a degradação do mundo e as incertezas. A representação muda, em virtude das transformações sociais e históricas. De fato, o mundo e o tempo se tornam históricos pela primeira vez. Essa é a modernidade do romance: reinterpretação e reavaliação constante. Contudo, o homem não

se encaixa totalmente na substância sócio histórica do seu tempo, não há totalidade ou formas que o conceba em sua integralidade. (BAKHTIN, 2010, p.425)

Nesse aspecto, o trágico elemento da tragédia não desaparece, mas é incorporado ao romance em nova função. Nas tragédias ele era revelador da entrega do herói ao seu destino, aqui ele é revelador da materialidade histórica que faz do herói suscetível às transformações históricas e às forças sociais. Nesse aspecto ele é revelador da realidade, da temporalidade e da vida.

2. O percurso trágico e sua incorporação ao romance

O elemento trágico nunca foi precisado e definido em sua inteireza. Esse sempre esteve associado a algo muito triste, mas supera essa denominação no momento em que entendemos o seu percurso. A tragédia, gênero de onde esse caráter foi originalmente associado, apresentou conjunturas históricas e sofrimentos que estão arraigados no ser genérico, aos aspectos materiais da natureza humana (EAGLETON, 2013, p.16). Embora com o advento do romance a tragédia aos moldes aristotélicos tenha deixado de ser produzida, o trágico sobreviveu, sobretudo, no caráter moderno e filosófico.

Peter Szondi afirma que a trajetória do trágico é imbuída de tragicidade na medida em que o conceito não sobrevive em uma forma única e direcionada, ao contrário, se redimensiona de modo quase inalcançável. O estudioso elabora um panorama para a compreensão do fenômeno, mostrando como ele é incorporado ao pensamento estético e filosófico. Para isso, Szondi traça um percurso da filosofia do trágico desde os românticos alemães idealistas, como Schelling, Goethe e Hegel, até Nietzsche:

As poéticas clássicas, passando por Horácio, até a época do Iluminismo, resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um texto dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos. (SZONDI, 2004, p.11)

Em relação à filosofia do trágico, o ponto de vista de Hegel é importante para entender o fenômeno na perspectiva que aqui se enuncia. Hegel compõe a discussão sobre o trágico, uma vez que mostra, na oposição entre liberdade e necessidade, uma dialética entre o espírito e a perspectiva histórica e social. Examinando as categorias dramáticas e a noção de conflito das tragédias antigas e do drama moderno, estabelece as bases para a compreensão do trágico a partir de um jogo dialético entre os caracteres do agente, seus juízos e impulsos internos, e as motivações exteriores, os valores da natureza e da sociedade que o regem e o provocam a agir. Nesse aspecto, não haveria na elaboração do trágico uma interioridade fragmentada e fechada em si mesma, nem mesmo um determinismo nas ações exteriores, mas o confronto entre o agente e as circunstâncias do mundo objetivo. Em relação ao trágico moderno, o pensador alemão procura se aprofundar na subjetividade das personagens, evidenciando o indivíduo num vasto âmbito de relações e condições contingentes. A dialética trágica é, então, internalizada no sujeito, que se torna o centro do conflito. Contudo, ao pensar o trágico como um processo interior, Hegel não

perde o caráter objetivo da história e associa o trágico a um processo espiritual e social, o que será de grande valia para a leitura que estabeleceremos.

As considerações de Eagleton são interessantes na medida em que concebe o trágico como um conceito, independente do gênero tragédia para representar o conflito entre Natureza e cultura. Seu valor não é místico ou mítico, mas sua potência está no modo como revela o conflito social. Trata-se de uma perpétua gangorra que diz da condição humana e sua vivência na sociedade. (EAGLETON, 2013, p.45-49)

Deste modo, neste trabalho se evita a perspectiva essencialista, que foca exclusivamente nas capacidades humanas ou na discussão dionisíaca, redimensionando-a para um ponto de vista ontológico, que leva em consideração o ser e a sociedade³⁹.

Nesse âmbito, a proposta de análise de Raymond Williams, que diz que o trágico “atrai as crenças e tensões fundamentais de uma época”, nos interessa já que mostra a inseparabilidade entre cultura e a arte trágica, sendo reveladora da realidade. O trágico é um dispositivo estético capaz de dizer da arte e da configuração histórica. Nesse sentido, a sua associação ao romance se faz ainda mais importante visto que o herói romanesco é aquele que deixa revelar as contradições e problemas interiores e sociais. O herói da tragédia, quando inserido no romance, é substituído pelo herói problemático não mais suscetível aos desmandos dos deuses, mas em conflito com as forças sociais. Ele é representativo do conjunto de forças da humanidade e seu aspecto moral revela mais que uma simples questão subjetiva do espírito individual, mas um direcionamento da

³⁹ Lukács, em *Para uma ontologia do ser social*, aponta de modo evidente a distinção entre o que seria de caráter metafísico e ontológico. Para o estudioso, a ontologia, diferente da metafísica, não possui o aspecto determinista, o que ocorre é a interação dialética e recíproca de múltiplas superestruturas na formação do complexo do ser social. Deste modo, introduzindo e caracterizando ontologia, o estudioso afirma que a esfera humana não se consterna ao aspecto biológico, sua gênese, mas se vincula à sociedade.

objetificação do espírito social. Quero dizer, essa moral, exposta nas ações trágicas, não é um fim em si mesma ou um aspecto exclusivo do herói, mas o integra a toda sociedade.

O trágico tem, então, atuação e estruturação garantida no romance. Aliás, a articulação entre o espírito do herói e o espírito estrutural da sociedade monta a narrativa. De modo dialético, o trágico permite notar o interno e o externo ao personagem, da mesma forma que é revelador da estrutura interna da narrativa e externa da sociedade. Formalmente, o trágico expressa a modernização brasileira, além de representar a experiência do homem, não de maneira metafísica, mas aliada à sua cultura e temporalidade.

3. A forma do trágico em *Crônicas da Casa Assassinada*

A obra *Crônicas da Casa Assassinada* foi publicada em 1959 e compreendida, pela fortuna crítica, como um romance cuja perscrutação se fazia no aspecto psicológico dos personagens. Muito se falou sobre o aspecto intimista que conduzia a narrativa, enfatizando a rememoração dos personagens e a descrição da casa onde habitava a família Menezes⁴⁰. Entrelaçada a essa perspectiva, havia ainda outra vertente crítica que compreendia a obra como uma metonímia da derrocada moral da família mineira, destacando assim o aspecto social⁴¹.

De modo geral, a fortuna crítica da obra enfatiza o aspecto intimista e regional. Nessa seara, interessa a esse trabalho as análises de Bosi e Otavio de Faria que destacam a tragicidade no romance. Bosi afirma o aspecto fantasmagórico na narrativa e percebe na

⁴⁰ Ver: BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2006.

⁴¹ Ver: CARELLI, Mario. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônicas da Casa Assassinada*. (edição crítica). São Paulo: ALLCA XX, 1997.

composição da obra uma combinação de enigma e realidade de modo a incorporar as vanguardas ao discurso local. Assim, há uma ânsia progressista saturada de valorações morais e imagens religiosas derivadas da tradição. O crítico reconhece ainda um caráter de tensão que pode ser associado ao trágico, elemento de coesão dos fragmentos dispersivos e dissonantes da trama.

Otávio de Faria evidencia o caráter de alternância dos diversos gêneros que compõem o livro em questão, dentre eles o trágico. O crítico ressalta que no romance há uma visão de mundo “eminente trágica e eminentemente desesperada”, em que seus personagens marcham implacavelmente para o abismo. O estudioso estabelece ainda uma relação entre Lucio Cardoso com os trágicos gregos como Ésquilo e Sófocles, passando por Pascal, Dostoievsky e Kierkegaard, explicitando que é inútil tentar compreender a dimensão trágica do destino humano sem notar que essa condição espiritual está dentro da materialística, cooptada pelo progresso que é sempre fadado à destruição.

Nesse aspecto, o elemento trágico pode ser incorporado à obra para se pensar o processo de modernização que nela se representa. Aliás, a forma mistura entre o romance e o trágico aponta para a heterogeneidade da realidade brasileira que incorpora progresso e atraso. Explico: O trágico moderno pode atuar no romance como um modo de mimetizar o alheamento do indivíduo na sociedade moderna. O Romance aspira a totalidade, mas acaba por mostrar que essa é inalcançável na sua plenitude. O herói romanesco também se projeta sobre o inalcançável, sua luta nasce da disparidade com o mundo exterior. Enquanto no mundo homogêneo os homens não se diferem - a vida própria da interioridade não se coloca, pois essa só é possível quando há disparidade entre os homens - aqui, os deuses se calam e as ações se desprendem de maneira particular, mas também conflituosa.

O trágico, associado ao romance, revela o mundo burguês e a liberdade comprometida do indivíduo nesse espaço. A forma misturada (trágico e romance) é esclarecedora de uma modernidade às avessas. A dramaticidade, solicitada pelo jogo da mistura de forma, mostra o quão a realidade é misturada entre o antigo e moderno. O trágico, que diz respeito a pouca mobilidade do homem, é assistido dentro do romance. Não se tem mais os aspectos solenes da tragédia, ou o mando dos deuses; há a vida comezinha, o homem achatado pela sociedade que o oprime e revela que ele não é tão sujeito, mas assujeitado. Nele, vemos a travessia do herói, sem oráculo, nem deuses, abandonado a sua própria sorte e enredado num labirinto de dúvidas, para cuja saída de nada valem a sabedoria e as normas tradicionais.

A interrogação e os questionamentos, que são próprios do romance, se unem à imobilidade e o fado do trágico. O esclarecimento é, pois, acompanhado de um certo atraso ou de uma dúvida tortuosa que lhe mostra o entrave social. Há, então, uma identidade, uma individualidade espatifada e imperfeita, uma unidade desgarrada entre o ser e a consciência. Esse trágico mostra uma dialética entre as formas, os gêneros e a história que encena em sua forma mesclada e paradoxal.

Percebemos que o mundo arcaico, o da cercania dos deuses, onde o homem é submetido e delimitado nas ações, não é completamente separado do mundo moderno. Nota-se que, embora o estatuto de indivíduo já tenha sido instaurado, ele ainda é conflitado com as instituições e com a sociedade. Deste modo, o trágico é revelador desse novo mundo que conserva modernização e atraso. O trágico funciona como uma tentativa de esclarecimento do sentido da vida moderna, e associado ao romance, propicia o relato da experiência individual, ao mesmo tempo em que mostra esse indivíduo e seus conflitos sociais.

Na obra *Crônicas da Casa Assassinada* percebemos a representação do trágico sobretudo na relação entre a família Menezes e Nina. A obra, que é uma narrativa construída por fragmentos de diários, cartas, confissões, livros de memórias, narrações e depoimentos, apresenta a história da casa da família Menezes desde os tempos passados até a chegada de Nina e seu falecimento. De modo não linear nem mesmo cronológico, a história é exposta pelos irmãos Valdo e Demétrio, cujos relatos se misturam aos de Timóteo, no seu livro de memórias. Acrescentam-se ainda as confissões das noras Nina e Ana. Conta-se também com o diário de André, suposto filho de Valdo e Nina, e da governanta Betty. O farmacêutico, o médico e o Padre Justino também constroem seus pontos de vista, sendo que esses dois últimos deixam transparecer que escrevem a pedido de um desconhecido, que organizaria as demais vozes e tentaria explicar essa história misteriosa:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito, é a eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à

memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 2008, p. 495)

A narrativa é formada por suposições e uma ambiguidade pulsante acerca da morte do jardineiro e sobre a arma utilizada no crime. Alberto seria vítima de Valdo, Nina e Ana. Nina, sua amante confessa, tinha motivos para matá-lo; Valdo, o marido traído, condenava o jardineiro pelo adultério e Ana, que se sentia atraída por Alberto, teria o matado por ciúmes.

Antes de matar o jardineiro, a arma, adquirida do farmacêutico por Demétrio, com o suposto propósito de espantar os animais que rondavam a fazenda, está presente, por exemplo, no disparo de Valdo. Esse acontecimento constrói suspeitas nas seguintes perspectivas: a) o disparo de Valdo fora acidental e foi casuístico o fato de Demétrio armazenar uma arma na casa; b) Valdo tentou suicídio, visto estar amargurado com a partida de Nina e com a suposta traição da esposa com o jardineiro; c) o fato não fora acidental, mas sim uma tentativa de Demétrio acabar com a vida do irmão. Essa última opção é defendida com veemência por Nina, que odeia o cunhado:

Seria possível [diz Nina] – e já falava quase junto ao meu rosto, num sopro – seria possível que tivesse sido... uma tentativa de assassinato? Não posso deixar de dizer que aquela pergunta, longe de escandalizar-me, como que encontrava um eco já familiar em meu espírito. Lembrei-me do olhar que os irmãos haviam trocado assim que o Sr. Valdo voltara a si, da ameaça que fizera de dizer ‘o que sabia’ e, como nenhuma prova parecesse indicar que se tratava

realmente de um 'acidente', não tive a menor dúvida em afirmar que a hipótese do crime não seria descabida. (CARDOSO, 2008, p.71. Grifos meus)

Já para Demétrio e para sua esposa Ana, Nina é o mal que corrompera aquela família. A presença dela trouxe inúmeras mudanças e o seu aspecto citadino incomodava profundamente a constituição daquele patriarcalismo de Minas Gerais. Em alguns momentos, nota-se uma polaridade entre as vozes que apoiam e inocentam Nina e as vozes que defendem Demétrio. Timóteo, por exemplo, deixa claro sua aversão pelo irmão e sua cumplicidade pela cunhada. Valdo, que fora casado com ela, e André, seu suposto filho, se mostram cambiantes entre amá-la e condená-la. Ana é a favor do marido Demétrio e deixa evidente seu ódio pela mulher que reinava como soberana na casa dos Menezes. Essa polaridade nunca se desfaz, e tanto Nina como Demétrio são inocentes e culpados, vencedores e vencidos.

Uma atmosfera opressora e trágica conduzem esses personagens, representando a destruição do patriarcalismo, cujo ícone é Demétrio, e também a dificuldade de se implementar o progresso, uma vez que ela se vê corroída por um câncer. O abalo de ambos os personagens demonstra claramente o achatamento da condição e a imponência do atraso vinculado ao progresso. Explico: ainda que Nina, a alegoria da modernização, morra tomada por um câncer, isso não significa o triunfo de Demétrio, defensor da casa e da moralidade da família Menezes. Ambos padecem, a primeira apodrece corroída pela doença, enquanto o segundo é desmoralizado, perdendo espaço na organização social. Para comprovar isso, havemos de nos lembrar do episódio final narrado por Valdo, quando, na presença do Barão, Demétrio é sucumbido pela atitude do irmão Timóteo:

Por trás de mim, para os lados onde o barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido, como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida - e pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha (CARDOSO, 2008, p. 499)

A aparição de Timóteo vestido de mulher perante o Barão colocava em xeque a condição moral da família Menezes. Demétrio derroca junto da imagem patriarcal e, assim como Nina, se mostra corroído e em queda, como se observou no entrecho. O trágico no romance atua em função de deflagrar a degradação, isto é, a reprodução moderna do atraso, como a modernização se dá em relação ao atraso, estruturando a atmosfera em que o indivíduo se afirma, ao mesmo tempo em que, se sucumbe. O trágico desestrutura o passado e compromete o futuro. Através dele, os personagens, assim como a forma da obra, se fragmentam e desarticulam. Nesse aspecto, o trágico se impõe como revelador da

composição da obra e, mais, essa estrutura estética pode representar a estrutura social do país.

Crônicas da Casa Assassinada, assim como os romances de 1930, dentre eles *Fogo Morto*, *Os ratos* e *O amanuense Belmiro*, possuem uma recorrência da temática social, que se constrói por meio da reflexão acerca da modernização. Há nas narrativas uma pungente descrença na possibilidade de uma transformação efetiva do país e uma perspectiva amadurecida sobre o atraso e a decadência nacional. Nesse sentido, críticos renomados como João Lafeté, Antonio Candido e Luiz Bueno perceberam nas obras do período um desagregamento da mentalidade utópica modernista, que encarava o Brasil como um país novo, e a instauração de uma pré-consciência do subdesenvolvimento e da sobrevivência insistente dos elementos arcaicos da sociedade brasileira.

A permanência desses arcaísmos que convivem com a modernização foi muito discutida por Roberto Schwarz no romance machadiano em relação a estetização do favor. Para o estudioso, a combinação das ideias liberais com o escravismo, a submeter o interesse individual criou nossa mediação quase universal. A burguesia nascente foi deflagrada pelo crítico como uma pulsante ambiguidade que apontava para uma promessa de esclarecimento aliado à barbárie, já que a modernização e as promessas por ela trazida se perdia na imensidão da inércia social.

Dentre o acirramento do percurso histórico, esse tal perfil da modernização conservadora tende a se agravar e, embora o favor seja menos recorrente na obra em análise, pode-se notar como no século XX, a representação da modernidade é sempre subordinada ao atraso. Como explicita Celso Furtado, a modernização no Brasil acarreta um processo de ruptura com a cultura local, que impede com que aflore o desenvolvimento econômico autônomo. A modernização aqui é sinônimo de dependência e

subdesenvolvimento, o que imbui o processo de um aspecto trágico em que se afirma o progresso ao mesmo tempo em que ele é destituído. Nota-se, nesse sentido, uma tarefa de sisifo em que o escopo nunca é alcançado, ao contrário, a sociedade se ergue pelo atraso e se alimenta dele.

Para o estudioso, o desenvolvimento técnico não levou em consideração nossas particularidades sociais e, sobretudo no século XX, houve um esforço das elites dirigentes na implementação de padrões tecnológicos e culturais estrangeiros estranhos às idiossincrasias locais. O país apresentou uma trajetória dependente da modernização, que determinava e instituía fixamente o seu atraso, subdesenvolvimento e dependência. Diferentemente do que ocorreu nos países de primeiro mundo, onde a difusão do progresso técnico seria executada de maneira racional e produziria resultados adequados ao contexto social em que foi aplicada, a modernização aqui, era desigual e serviu como preponderância ao estilo de vida e consumo das elites. O excedente econômico gerado pelo desenvolvimento tecnológico não foi aplicado a fim de elevar o nível de bem-estar geral, agravando a dispersão social que já existia.

Interessante no raciocínio de Celso Furtado é notar que no Brasil a orientação do progresso técnico está sempre desconectada seja do aspecto social ou da acumulação previamente alcançada. Isto é, a modernização nacional está vinculada ao atraso não somente pelo comportamento das elites que se apropriam do excedente, mas também pela situação de dependência cultural em que todos se encontram, que importam formas de modernização sem pensar na realidade local, intensificando as desigualdades.

A tragicidade, então, se mostra inevitável no percurso histórico e também na representação da obra. Ela se vincula a afirmação do indivíduo e ao mesmo tempo a sua queda, no contexto de modernização conservadora. Em *Crônicas da Casa Assassinada*, a

estetização do trágico representa o progresso falido e a tradição também a patinar no mundo moderno. De certo modo, estetiza-se o aspecto dependente da modernização, em que, a visada progressista está vinculada a sociedade patriarcal sendo que nenhuma delas triunfa. Permanece mesmo é o desolamento e a errância de um processo sem rumo, cujo destino está fadado ao fracasso junto do colapso do homem e da ordem social.

Considerações Finais

A luz de uma perspectiva materialista do trágico, este trabalho buscou discutir como esse elemento pode ser associado ao romance e ao mundo moderno, representando o processo de modernização conservadora, comum a países como o Brasil. Nesse aspecto, procurou-se notar como a forma social se articulou a forma estética da obra *Crônicas da Casa Assassinada*, propiciando um momento lúcido e matizado da relação entre literatura e sociedade. Deste modo, tivemos a oportunidade de perceber como o dispositivo formal, o trágico, muitas vezes restrito a aspectos metafísicos e ao gênero tragédia, é capaz de forjar uma percepção realista das dissonâncias e ambivalências da modernização brasileira, que junto das classes dominantes, articula a desagregação do progresso burguês na periferia do sistema. A acuidade dialética, nesse processo, é inequívoca, pois percebemos como o aspecto formal da obra se relaciona a forma social, deixando nela expresso o primado do objeto.

A literatura, a obra de Lucio Cardoso, acaba por representar complexos de relações expressivas da vida social e das mudanças culturais, em um imbricamento entre o dentro e o fora, em um vaivém dialético em que a forma de exposição e o conteúdo acabam por mimetizar e matizar a realidade vivenciada.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- B UENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CARELLI, Mario. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lucio. **Crônicas da Casa Assassinada**. (edição crítica). São Paulo: ALLCA XX, 1997, p. 628-640.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônicas da Casa Assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- EAGLETON, Terry. **Doce Violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: a formação do patronato político brasileiro**. 6ª ed. Porto Alegre: Globo, 1985.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. São Paulo: Unimarco, 2004.
- FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.
- FURTADO, Celso. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- HEGEL, G.W.F. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- HORÁCIO. **Arte poética** (Epistula ad Pisones). São Paulo: Cultrix, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1967
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O GOLPE DE 64 NAS CAPAS DAS REVISTAS *VEJA*, *ISTO É*, *ÉPOCA* E *CARTA*

CAPITAL: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Diego Henrique Alexandre (UNINCOR)

Resumo: Nesta comunicação, apresentamos nossa pesquisa de mestrado em desenvolvimento, que procura analisar a construção do sentido, em ocasião do aniversário de 50 anos do Golpe de 64, nas capas das revistas *Veja*, *Isto é*, *Época* e *Carta Capital*, principais semanários de circulação nacional no Brasil. Por trabalharmos com textos verbovisuais, baseamo-nos no conceito de sincretismo. Além disso, considerando a capa de revista um gênero, valemo-nos nos pressupostos teóricos de M. Bakhtin acerca do conceito de gêneros do discurso. Outrossim, com base em Fiorin (2006), lançamos mão dos conceitos de discurso, temas e figuras, formações discursivas e formações ideológicas. O *corpus* de nossa pesquisa é composto pelas capas de *Época* (publicada em 31 de março de 2014), *Isto é* e *Carta Capital* (publicadas em 02 de abril de 2014) e de *Veja* (publicada em 26 de março de 2014). Objetivamos, assim, compreender como se constrói discursivamente o Golpe de 1964 nas capas das referidas publicações. Para tanto, procuraremos comparar as formações discursivas das capas e reportagens de capa de uma mesma publicação e verificar de que maneira se articulam a linguagem verbal e visual nos textos sincréticos em questão. Desse modo, propomo-nos a examinar as várias matizes do sentido dos textos sincréticos citados acerca de um fato histórico e, em última instância, perceber as diversas configurações discursivo-ideológicas por meio das quais o mundo é categorizado e percebido pelos grupos sociais.

Palavras-chave: Semiótica; Sincretismo; Capas de revista; Golpe de 1964.

Esta comunicação propõe-se a analisar a construção do sentido, em ocasião do aniversário de 50 anos do Golpe de 64, nas capas e nas respectivas reportagens das revistas *Veja*, *Isto é*, *Época* e *Carta Capital*, principais semanários de circulação nacional no Brasil. Para tanto, valer-se-á dos pressupostos teóricos de M. Bakhtin acerca dos conceitos de *gêneros do discurso*, *dialogismo* e *signo ideológico/ideologia*, além dos conceitos de *sincretismo*, *discurso*, *formações ideológicas e discursivas*, advindos do campo da semiótica de linha francesa.

As principais revistas de circulação nacional trouxeram reportagens especiais e dedicaram suas respectivas capas à mesma temática, na mesma semana. A revista *Época* (em 31 de março), *Isto é* e *Carta Capital* (em 02 de abril), com exceção da *Veja*, que havia trazido na semana anterior (em 26 de março).

O Golpe de 64 foi um movimento político-militar que representou tanto um golpe contra as reformas sociais que eram defendidas por setores progressistas da sociedade como também um golpe contra a democracia política surgida em 1945 (TOLEDO, 2004, p. 13).

O que se procurava impedir era a transição de uma democracia restrita para uma democracia de participação ampliada que ameaçava o início da consolidação de um regime democrático-burguês, no qual vários setores das classes trabalhadoras (mesmo de massas populares mais ou menos marginalizadas, no campo e na cidade) contavam com crescente espaço político (FERNANDES, 1980, p. 13).

Em março de 1964, um golpe militar foi deflagrado contra o governo de João Goulart. O governo e os grupos que o apoiavam não reagiram. Não foi possível articular os militares legalistas. A greve geral em apoio proposta pelo comando geral dos trabalhadores (CGT) também fracassou. Nos primeiros dias de golpe, uma violenta repressão atingiu os setores politicamente mais mobilizados a esquerda. Milhares de pessoas foram presas irregularmente, sendo comum a ocorrência dos casos de tortura, especialmente no Nordeste. O golpe foi saudado por vários setores da sociedade brasileira e amplos setores da classe média pediram e estimularam a intervenção militar, com o objetivo de pôr fim à ameaça de esquerdização do governo e de controlar a crise econômica. Os golpistas tinham a idéia principal de que a ameaça à ordem capitalista e à segurança do país não viria como uma guerra tradicional contra exércitos estrangeiros, mas de próprios brasileiros. Os militares que assumiram o poder em 1964 acreditavam que o regime democrático vigente no Brasil desde o fim da Segunda Guerra mostrava-se incapaz de deter a “ameaça comunista” e deu-se início à implantação de um regime que privilegiava a autoridade do Estado em relação às liberdades individuais, e o Poder Executivo em detrimento dos poderes Legislativo e Judiciário. (CASTRO, 2012, s/p).

Ao analisarmos os diferentes discursos veiculados nas capas e respectivas reportagens das revistas já mencionadas, visamos a compreender diferentes construções de mundo – por meio de diferentes formações discursivas e ideológicas – por meio da linguagem. Nesse sentido, o estudo que ora propomos encontra sua pertinência pelo fato de se propor a estudar as diversas construções discursivas sobre o Golpe de 1964, que nos são apresentadas, em textos jornalísticos. Desse modo, procuramos examinar as várias matizes do sentido acerca de um fato histórico e, em última instância, perceber as diversas

configurações discursivo-ideológicas por meio das quais o mundo é categorizado e percebido pelos grupos sociais.

Tomando-se como base os estudos de Bakhtin, as capas de revistas (FARENCENA; PEREIRA, 2004, p. 68-73) podem ser consideradas um gênero textual, pois são enunciados relativamente estáveis, agrupam um tema, uma construção composicional e um estilo, possuem uma estrutura recorrente e também função comunicativa específica. Gênero textual é denominado como uma maneira de realizar a forma lingüística e possui objetivos específicos para determinadas situações sociais.

As capas de revistas são elaboradas com base na matéria em destaque que a sintetiza e causa impacto no leitor a respeito do tema tratado, são geralmente fatos polêmicos ou importantes ocorridos na atualidade. A capa objetiva destacar a principal matéria da edição da revista de maneira persuasiva e/ou informativa e a finalidade deste gênero é despertar o interesse do leitor para que leia a revista e, com isso, ampliar sua comercialização. A manchete principal ocupa grande parte da capa, pois possui elementos verbais e não verbais que ilustram a abordagem temática do interior da revista. Os tipos textuais presentes nas matérias são sempre os argumentativos que causam um efeito determinado no leitor.

Com as reportagens de capa, há também um gênero que sincretiza fotos, gráficos, quadros estáticos e enunciados verbais que se faz acreditar no que se diz (RAMOS, 2007, p. 1-12). É um modo de apropriação do sincretismo, pois imagens se desenvolvem ao longo das páginas sem economia do visual diante do verbal. O sincretismo, ao relacionar-se por meio de mais de uma linguagem, a visual e a verbal, confirma valores e aspirações que permeiam os discursos. O sentido forma-se por correlacionar o gênero textual que se

apresenta na reportagem de capa, analisa-se as relações de categorias desses planos no movimento de produção de sentido sem perder de vista o sentido que se dá pela relação.

Greimas estabelece dois tipos de sincretismo em semiótica. O primeiro é definido tal como o entende Hjelmslev. É o “procedimento (ou seu resultado), que consiste em estabelecer por superposição uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, recobrando-os com a ajuda de uma grandeza semiótica (ou lingüística) que os reúne” (FIORIN, 2009, p. 30).

Veículos de imprensa podem ser alinhados ideologicamente a um pensamento mais à direita ou mais à esquerda. Desta forma, partimos da hipótese de que a revista *Veja* pertence mais ao primeiro tipo, enquanto *Carta Capital*, ao segundo. As demais ocupariam posições intermediárias.

A temática referente à análise das capas das revistas *Veja*, *Época*, *Isto é* e *Carta Capital* em ocasião do aniversário de 50 anos do golpe de 1964 é discutida, utilizando-se os pressupostos teóricos de M. Bakhtin que explica os gêneros do discurso, ideologia, relação entre linguagem e ideologia, articulação entre linguagens e outros.

São discutidos noções e conceitos-chave (BRAIT, 2013, p. 151-176) e como eles foram ganhando especificidade ao longo do tempo e, ao mesmo tempo, se distanciando de outras abordagens. Os estudos de Bakhtin desenvolvidos sobre gêneros discursivos considerou não apenas a classificação de espécies mas o diálogo no processo comunicativo, pois, para ele, as relações interativas são processos que produzem a

linguagem. Pela abertura conceitual, é possível considerar formações discursivas pelo grande campo da comunicação mediada, seja ela dos meios de comunicação de massa ou das modernas mídias digitais. Ele não trabalha a ideologia como algo pronto ou que vive apenas na consciência do homem, insere a questão da ideologia em outras discussões filosóficas como a constituição dos signos ou da constituição da objetividade.

Diante disso, se poderia caracterizar ideologia, da perspectiva bakhtiniana, como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista também manifesta sua compreensão diversa da exercida pela ideologia dominante (BRAIT, 2013, p. 171).

Também são apresentados outros conceitos-chave (BRAIT, 2012, p. 115-132) que podem ser utilizados para uma melhor compreensão da linguagem. É apresentada a característica dialógica da linguagem e o diálogo como sendo a forma clássica da comunicação verbal e sendo como uma das formas da interação verbal. O diálogo interessa tanto a comunicação quanto à linguagem, quando seria o caso de distingui-los, quando há uma profusão de termos, e de suas traduções, eles se relacionam e se articulam. O diálogo constitui e movimenta a vida social e surge como réplica social. Guarda uma estreita relação com a linguagem:

Entende-se que os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada

sociedade. Por meio do conceito de gênero, apreende-se a relativa estabilidade dos diálogos sociais, ou seja, assimilam-se as formas pregnantes que manifestam as razoabilidades (e também a constituição) do contexto sócio-histórico e cultural. Assim se configura o desafio a que se propõe responder com a noção de gênero: apreender a reiteração na diversidade, organizar a multiplicidade buscando o comum, sem cair em abstrações dessoradas de vida. Longe disso, é a própria dinâmica e heterogeneidade social que podem explicar os gêneros (BRAIT, 2012, p. 118).

Para Bakhtin (2011, p. 261-306), a riqueza e a diversidade dos gêneros são infinitas e inesgotáveis de possibilidades da atividade humana porque em cada campo desta atividade é grande o repertório de gêneros do discurso. O emprego da língua efetua-se de forma de enunciados tanto orais como escritos. Cada enunciado é individual e cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros discursivos. Não se deve minimizar a heterogeneidade dos gêneros e a dificuldade de definir a natureza do enunciado.

Não são todos os gêneros que estão propícios ao reflexo da individualidade do falante e as condições menos propícias para o reflexo da individualidade estão presentes nos gêneros dos discursos que requerem uma forma padronizada. Assim, mostra ao autor russo que:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (BAKHTIN, 2011. p. 268).

No que tange à semiótica francesa, faz-se uso dos conceitos de discurso, temas e figuras, sincretismo. Fiorin (FIORIN, 2013, p. 89-95), retrata que tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido e todos os textos tematizam um nível narrativo e depois temático que poderá ou não ser figurativizado. Os elementos figurativos criam um efeito da realidade, constroem um simulacro da realidade representando o mundo e, os elementos temáticos, procuram explicar a realidade, classificar e ordenar a realidade significante, estabelecendo relações e dependências. Quando se traça uma relação entre tema e figura, acontece o processo de simbolização onde para cada figura há uma determinada interpretação temática.

Quanto à semiótica francesa em articulação com a análise do discurso, fazemos uso dos conceitos de formação discursiva e formação ideológica. O fenômeno lingüístico é abordado de duas maneiras (FIORIN, 2007, p. 17-19) e mostra que a linguagem pode ter certa autonomia em relação às formações sociais e sofrer as determinações da ideologia. A sintaxe discursiva compreende os processos de estruturação do discurso, o discurso materializa as representações ideológicas e, por conseguinte, as formações ideológicas só ganham existência nas formações discursivas.

A sintaxe discursiva possui certa autonomia em relação às formações sociais. Mecanismos como o discurso direto, podem receber e veicular qualquer conteúdo sempre determinados pela estrutura social. Esta sintaxe é o campo da manipulação consciente onde o falante lança mão de estratégias argumentativas e de outros procedimentos para criar efeitos de sentido da verdade ou realidade. Ele organiza sua estratégia discursiva com um jogo de imagens e usa certos procedimentos argumentativos com a intenção de convencer o interlocutor.

A semiótica ocupa da produção de sentido de um texto por meio da metodologia (TEIXEIRA, 2009, p. 41-78) que considera a articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão e categorias gerais e análises capazes tanto de contemplar a totalidade dos textos manifestados por qualquer materialidade quanto definir estratégias enunciativas particulares de textos concretos. A semiótica concebe produção de sentido num texto como um percurso gerativo constituído pelo patamar fundamental, narrativo e discursivo. Ao analisar narrativas, por meio de um modelo que multiplica categorias e termos descritivos, a semiótica usa o conceito e sincretismo para designar a sobreposição de funções irradiadas a partir de um mesmo elemento. A concepção sintática e semântica da enunciação são associadas a uma caracterização fenomenológica (OLIVEIRA, 2009, p. 79-140) e propõe considerar quatro tipos de sincretismo: por união, separação, contração e difusão que podem ser exemplificados pela mídia impressa.

Esta pesquisa, de natureza qualitativa/discursiva, objetiva uma visão mais ampla, através das várias versões que nos são apresentadas pelos discursos jornalísticos nas capas e reportagens dos principais semanários *Veja*, *Época*, *Isto é* e *Carta Capital* sobre a história do país e, por estar em estado inicial, apresentaram-se as bases teórico-metodológicas que darão sustentação à investigação que se propõe.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, Beth. **Bakthin: conceitos-chave**. Beth Brait, (org). 5. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- BRAIT, Beth. **Bakthin: outros conceitos-chave**. Beth Brait, (org). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARTA CAPITAL. São Paulo: Revista Carta Capital. Ano XX. Nº 793. 02/04/2014. Pag. 33-57.
- CASTRO, Celso. **O golpe de 64 e a instauração do regime militar**. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em 20 out 2014.
- ÉPOCA. Rio de Janeiro: Revista Época. Nº 826. ISSN 14155494. Pag. 60-75.
- FARENCEANA, Gessélda; PEREIRA, Luciara. **As especificidades do gênero capa de revista**. Disponível em <<http://w3.ufsm.br/revistaideias/Artigos%20rev%20em%20PDF/as%20especificidades%20do%20genero%20capa%20de%20revista.pdf>> Acesso em 04 out 2014.
- FERNANDES, F. **Brasil, em compasso de espera**. São Paulo: Hucitec, 1980, p.113
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 8. ed., (ver. e atualizada). São Paulo: Ática, 2007.
- FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: **Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. Orgs. Ana Cláudia de Oliveira, Lucia Teixeira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 15-40
- ISTO É. São Paulo: Revista Isto é. Ano 38. Nº 234. ISSN 0104-3943. Pag. 46-50
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: **Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. Orgs. Ana Cláudia de Oliveira, Lucia Teixeira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 79-140
- RAMOS, Cleonice Men da Silva. Especificidades Discursivas e Efeitos de Sentido no Gênero Textual Reportagem de Capa. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 5 n. 1. , agosto de 2007
- TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: **Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. Orgs. Ana Cláudia de Oliveira, Lucia Teixeira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-78
- TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**. *Rev. Bras. Hist.*[online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 13-28. ISSN 1806-9347.
- VEJA. Rio de Janeiro: Revista Veja. Edição 2366. Ano 47. Nº 13. Pag. 54-105.

“SEM OLHOS”: UMA LEITURA DO FANTÁSTICO MACHADIANO

Diogo Nonato Reis Pereira (UNINCOR)

Resumo: Publicado em três edições do *Jornal das Famílias* (de dezembro de 1876 a fevereiro de 1877), o conto “sem olhos”, assinado por Machado de Assis, conta a história de um grupo de amigos que discute sobre a veracidade das histórias de fantasmas enquanto é servido um chá. Entre amenidades, risos e comentários céticos, todos concentram a atenção no Desembargador Cruz, quando este relata seriamente uma experiência tida quando jovem. Envolvido numa atmosfera que flerta com o estranho, o conto fantástico revela por meio de personagens excêntricos a aparição fantasmagórica de uma jovem que teve os olhos arrancados por seu marido num rompante de ciúmes. O conto destaca-se na narrativa machadiana por oferecer a hesitação do evento sobrenatural ao leitor. Na verdade, ao mesmo tempo em que mantém sua forma peculiar de trabalhar o gênero (amenizando-o ao explicar o fenômeno), deixa a dúvida em relação ao experimentado por um dos narradores da história. De instruções moralizantes quanto ao casamento a críticas sobre os costumes do século XIX, Machado absorve o fantástico e o reinterpreta com contornos próprios, como ocorre em “Sem olhos”.

Palavras-chaves: fantástico, Machado de Assis, *Jornal das Famílias*.

A carreira literária de Machado de Assis começou na imprensa brasileira, na qual ele atuava não só como crítico teatral e jornalista, mas também, a partir de 1864, como ficcionista regular. Sua participação nas páginas do *Jornal das Famílias*, na seção “Romances e Novelas”, iniciou-se em junho de 1864 com a publicação da história de “Frei Simão”, terminando em dezembro de 1878, com a publicação do conto “Dívida extinta” e

o com fim do periódico. Durante os quatorze anos de colaboração, Machado publicou dezenas de histórias que tinham como objetivo entreter a “gentil leitora” do *Jornal das Famílias*. Nesse sentido, destacavam-se histórias que giravam em torno do tema amoroso e das complicações do binômio (quase inconciliável) amor e casamento, demonstrando a preocupação machadiana, mesmo em um jornal conservador e voltado à elite brasileira, com aspectos sociais da nossa realidade como as imposições paternas e o casamento de conveniência, conforme observou Cilene Pereira em *Jogos e Cenas do Casamento* (2011).

As narrativas fantásticas machadianas, publicadas no *Jornal das Famílias*, apareciam em formato folhetim e, como tal, utilizavam-se de estratégias para a adesão do leitor, não só por intermédio de um diálogo aberto e parcialmente franco (ensaiado como se fosse uma conversa entre velhos conhecidos, conforme dissemos), mas sobretudo por meio de recursos narrativos próprios, como o corte e o suspense. A partir do uso de aspectos próprios do fantástico, como cenários soturnos e ações sobrenaturais e personagens oscilantes entre a vigília e o sono, a razão e a loucura, Machado particulariza seu fantástico, inserindo num modelo tradicional elementos de humor e teatralidade e cenas de interesse das “gentis leitoras”, como as amorosas. Se por um lado atendia aos critérios editoriais morais do periódico de Garnier, mantendo o decoro e o bom tom e as exigências do público; por outro, aproveitava da forma inusitada do fantástico para discutir e criticar práticas correntes na época.⁴²

⁴² A esse respeito, é justo observar as considerações de Cilene Pereira a propósito do conto “Confissões de uma viúva moça”, publicado em 1865 no *Jornal das Famílias*: “Considerando a temática do conto [o adultério feminino], a opção narrativa de Machado [o conto é narrado pela adúltera] revela a audácia do autor de, em uma época absolutamente restritiva à mulher, limitada por papéis secundários e precisos, dar-lhe voz. A configuração dessa narradora adquire uma força excepcional na obra machadiana, pois a mulher ao invés de silenciada – como serão outras versões da adúltera e de certas mulheres em sua ficção – se torna porta-voz das expectativas e frustrações femininas. Não se trata, aqui, apenas de experimentar o uso do narrador feminino, já que a história de adultério acaba por revelar outras disposições do mundo íntimo da mulher. O certo é que Machado queria, com essa opção narrativa e este tema provocativo, algo mais do que servir

Ao conhecer de perto a realidade de suas leitoras, sobretudo diante das complicações do casamento (e de suas obrigações contratuais) e do amor, Machado construía narrativas que as prendiam à história, utilizando, para isso, não só temas em dia com suas preocupações, mas também estratégias narrativas aderidas à forma do folhetim. Para Mário Matos,

Um dos [meios técnicos] mais constantes é a surpresa: surpreende o leitor ao iniciar o conto; surpreende pela originalidade ao conduzir a narrativa; surpreende pelas ideias; surpreende pelos episódios esdrúxulos e, ordinariamente, surpreende, enfim, pelo desfecho. Vai assim o leitor de surpresa em surpresa. (MATOS, 1997, p. 13).

Em “Machado de Assis Quase Macabro” (2003),⁴³ Marcelo J. Fernandes aponta que influenciado por Hoffmann, Poe e Gautier, Machado diluiu o fantástico no Brasil. Os contos fantásticos machadianos são geralmente dissolvidos pelo simples despertar da personagem, justificados pela inserção no campo onírico, fazendo que com o fantástico opere, quase sempre, no plano do inconsciente. (Cf. FERNANDES, 2003, s/p). Nesse sentido, o fantástico no conto machadiano é amortecido em favor do estranho, segundo a concepção de Todorov, e distante da tentativa de aterrorizar o leitor.

apenas de simples receituário básico para o comportamento “decente” de suas leitoras. Ainda que o conto seja narrado por Eugênia como espécie de aconselhamento a outras mulheres (“... a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”), é interessante a forma como ela revela, a partir da história de sedução, suas insatisfações conjugais.” (PEREIRA, 2010, p. 389). Crestani afirma que Machado de Assis teve uma postura subversiva aos padrões rígidos de um periódico dedicado às famílias e, em especial, às mulheres; isso porque “em vez de histórias edificantes, Machado tinha em vista a crítica e o questionamento das regras sociais, (...) tais como a escravidão, os casamentos por conveniência e a condição subalterna da mulher brasileira.” (CRESTANI, 2006, p. 182).

⁴³ O artigo de Marcelo J. Fernandes é uma síntese de sua dissertação de mestrado, *Quase-Macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis* (1999).

Publicado em três edições do *Jornal das Famílias* (de dezembro de 1876 a fevereiro de 1877), o conto “Sem olhos”, assinado por Machado de Assis, conta a história de um grupo de amigos que discute sobre a veracidade das histórias de fantasmas enquanto é servido um chá. Entre amenidades, risos e comentários céticos, todos concentram a atenção no desembargador Cruz, quando este relata seriamente uma experiência tida quando jovem.

Em “Sem olhos”, temos uma estrutura narrativa típica dos contos fantásticos, a moldura narrativa, visto que temos uma história dentro da outra. Na verdade, o conto propõe um desdobramento maior, visto que o narrador onisciente repassa a narrativa para o desembargador Cruz que repassa a tarefa de narrar para Damasceno. Ou seja, são três os narradores de “Sem olhos”. Para Ceserani, entre os procedimentos narrativos do fantástico está o gosto por contar casos e aventuras, conforme ocorre no conto machadiano em destaque. O crítico observa que “(...) há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história.” (CESERANI, 2006, p. 69).

No conto “Sem olhos”, o desembargador Cruz (narrador principal-personagem do conto) inicia o caso de Damasceno Rodrigues dentro de uma discussão sobre a crença ou não em seres sobrenaturais, configurando, conforme dissemos, a existência de dois grupos: “Bento Soares dizia que o desembargador mofava da razão afirmando acreditar em almas do outro mundo; e o desembargador insistia em que a existência dos fantasmas não era coisa que absolutamente se pudesse negar.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 357-358).

Assim, é sinalizado o tom do conto: acreditar ou não em fantasmas. Para ressaltar a defesa do sobrenatural, o narrador machadiano acentua a gravidade da expressão física do desembargador Cruz ao se lembrar do caso. Além disso, há uma tentativa deste de fugir à narrativa, evidenciando a negatividade da experiência. Para reforçar ainda mais a veracidade do que seria narrado (e a existência do sobrenatural), Cruz se coloca no lugar do leitor mais incrédulo ao comparar-se a D. Maria do Ceo dizendo que quando mais jovem já chegou a ser destemido como ela afirma na segunda parte do conto. (Cf. JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 14). Essas características validam o que será dito e, com isso, preparam os leitores para a aceitação ou não da narrativa que transita entre a verdade do desembargador e a incredulidade de sua plateia, pois, conforme observa Todorov, “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 1975, p. 36). A própria função de desembargador confere ao personagem o crédito necessário para a narração. Marcelo Fernandes aponta que, em “Sem olhos”, “o narrador não é qualquer um: é um desembargador, ícone naquela sociedade, cargo magno na hierarquia do Judiciário, e, portanto, um cidadão de conduta proba, incapaz de cometer um perjúrio, ainda que numa historieta de salão.” (FERNANDES, 1999, p. 91).

A credibilidade das palavras do desembargador deve-se também ao fato de que ele, durante boa parte do relato, rotula Damasceno Rodrigues de “louco” por seus questionamentos estranhos e sua maneira pouco convencional.

Prova dessa “loucura” da personagem se dá com o desmascaramento da história criada por Damasceno, fazendo-a fruto de delírios psicológicos ou de sua enfermidade. Assim, Machado parece acenar para sua fórmula do fantástico mitigado, visto que seu narrador explica ao leitor o surgimento do sobrenatural, do fantasma de Lucinda. No

entanto, a hesitação é retomada ao final do conto (hesitação já anunciada no início do conto na crença do narrador e descrença da plateia) pela conclusão do desembargador Cruz quanto à aparição de Lucinda:

- Sendo assim, como vi a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da sciencia, os observadores da natureza humana lhe explicarão isso. Como é que Pascal via um abysmo ao pé de si? Como é que Bruto vio um dia a sombra de seu mão gênio? (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 49).

Em “Sem olhos”, pode-se perceber outro fator comum ao fantástico: a presença da capacidade projetiva e criativa da linguagem. No conto, as palavras que se referem a “olhos” e “olhar” são projeções levando ao sentido do desejo, do inconsciente. Essas palavras dimensionam a entrada no simbólico, procedimento utilizado para tonalizar o teor moral e instrutivo, típico das leituras oitocentistas presentes no periódico de Garnier. “- Eu era moço, ella moça; ambos innocentes e puros. Sabe o que nos matou? Um olhar.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 44). Assim como em “O homem da areia”, de Hoffmann, aqui os olhos/o olhar são colocados como tema do fantástico. O olhar relacionado à morte, à condenação, ao destino infeliz dos personagens.

A questão da instrução moral fica clara na fala de Damasceno. O personagem, nesse momento não fala com o desembargador Cruz, mas com as leitoras. Soa como uma advertência, dado o clima de terror que se instala na narrativa: “- Não tenha medo, disse elle, venha ouvir o resto, que é pouco, mas instructivo.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 46). Os olhos representam o desejo. Como janelas da alma, podem

revelar aquilo que o aparente não mostra. Vaza pelos sentidos aquilo que não é demonstrado, pertencente à ordem do inconsciente. Arrancar os olhos é arrancar o desejo, impossibilitar a emersão do inconsciente, é impedir que seja revelado o que deveria ser reprimido pelo *status* social de casada. Os olhos não são apenas feridos, são queimados, como se fosse possível cauterizar o ímpeto do desejo. Assim, a sexualidade e a punição, o desejo e a maldade andam conjuntamente.

A presença de elementos narrativos relacionados à religião, como a menção ao casamento consagrado na Igreja e o nome da rua das personagens principais (Misericórdia), retomam o tom moralizante necessário às narrativas do *Jornal das Famílias*, “uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino”, segundo observa Crestani. (CRESTANI, 2007, p. 19). Nesse sentido, as palavras de Damasceno funcionam como um conselho quase bíblico: “não cobiçar a mulher do próximo”.

Na terceira parte do conto, aquela que narra o evento sobrenatural propriamente dito, a narrativa aborda temas ligados ao universo moral religioso como a cobiça e a infidelidade, o casamento, o pecado e a punição, inscrevendo-se a narrativa machadiana nas prescrições editoriais do *Jornal das Famílias*. Neste momento, o desembargador suspende o julgamento moral sobre Damasceno, retirando-lhe a alcunha de louco, para vê-lo como um homem lúcido: “A gravidade com que elle proferio estas palavras excluia toda a idéa de loucura.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 34). Assim, a lucidez de Damasceno é responsável pela instrução moral da narrativa, associada aos ensinamentos religiosos referentes ao casamento cristão. Não sem razão, a narrativa começa sugerindo o flerte entre Maria do Ceo e Antunes, encenando esta uma proximidade relativa à leitora casada do periódico de Garnier. Para Aline Sobreira de Oliveira, em A

medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis, a instrução moral serve de ensinamento aos presentes na sala, como no caso de D. Maria do Ceo e o bacharel Antunes. (Cf. OLIVEIRA, 2012, p. 88).

Em “Sem olhos”, temos como tema a frustração do amor romântico. Sendo explorado na literatura da primeira metade do século XIX, a experimentação dramática do amor romântico serve de pano de fundo para muitas narrativas fantásticas; e no caso de Machado, o tema amoroso é recorrente em suas experimentações do fantástico, conforme já apontamos. Ao encontrar obstáculos à realização de seus projetos amorosos, a morte aparenta ser a única saída para uma ligação eterna entre os amantes. (Cf. CESERANI, 2006, p. 85-86). No caso de Damasceno, a impossibilidade do amor dava-se pelo estado civil de Lucinda.

A morte da amada é, para ele, uma condenação por ter atentado contra os ensinamentos religiosos e a sacralidade do casamento. Como que numa atividade persecutória ao objeto amado, Damasceno assume um único olhar como retribuição de toda uma intenção de amor e vive para esse projeto. O narrador traz os excessos projetados pelo enfermo à história frustrada e tragicamente findada como uma aberração: uma jovem e bela mulher desfigurada fisicamente pelo ciúme do marido. A projeção excessiva de Damasceno é tamanha que a imagem da amada é sublimada na presença de um fantasma aos pés da cama.

Considerando as três partes do conto, podemos perceber que a primeira introduz o tema do sobrenatural sem adesão a ele, reafirmando a hesitação entre a crença e a descrença. A segunda parte da narrativa, publicada em janeiro de 1877, busca apresentar a debilidade de Damasceno e reforçar sua visão delirante, já sugerida pelo olhar fixo na parede da casa. No final desta parte, Lucinda é mencionada pela primeira vez, justamente

no momento de sua aparição, sugerindo que a provável insanidade de Damasceno decorra de algo ligado à moça. Apenas na terceira parte final, temos a emergência do sobrenatural e do tema da frustração amorosa anunciado, o primeiro, em dezembro de 1876, e introduzido, o segundo, no próximo número do periódico: Lucinda, uma mulher casada, é vítima do ciúme do marido e tem os olhos retirados por ferro em brasa. Morta pelo ferimento e pela dor, ela aparece a Damasceno como um fantasma, lembrando-o do olhar cobiçoso que os incriminara. A aparição de Lucinda, nesse momento, revela-se também ao desembargador que desmaia de comoção. A aparição da mulher sem os olhos retrata outro tema fortemente utilizado pelo fantástico como herança do gótico: o monstruoso.

(...) o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão (...); enfim, [no fantástico] há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consciência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta. (CESERANI, 2006, p. 84-85).

Neste caso, o monstruoso aparece de duas formas: no ímpeto ciumento do marido ao arrancar os olhos da esposa (não só monstruoso como grotesco) e na aparição insólita do fantasma de Lucinda. A ira que se apoderou do marido é um resultado já anunciado por Damasceno quando descreve Lucinda e ao mesmo tempo caracteriza seu rival como um homem “sábio, taciturno e ciumento. (...) o marido era cauteloso e suspeitoso; ameaçava-a e fazia-a padecer.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 45). Desta forma, espera-se deste marido atitudes agressivas e passionais em relação à esposa, mas não é

esperada a atitude grotesca de arrancar-lhe os olhos com ferro em brasa. Neste caso, a surpresa e o horror são despertados no leitor, em especial, nas gentis leitoras do periódico.

Em “Sem olhos”, outro tema recorrente no fantástico surge: a loucura. Além disso, a figura do louco auxilia o ambiente turvo em que a história se desenvolve. Neste conto, o desembargador Cruz considera, primeiramente, Damasceno como um louco: “(...) Effectivamente a conversa de um homem sem juízo não era segura. Eu cuidava ter diante de mim um espirito original; sabia-me um louco: o interesse diminuía ou mudava de natureza.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 17-18). Para Oliveira,

A loucura, condição que surge com frequência no universo fantástico, bem como a ambiguidade entre loucura e razão — que têm, então, seu estatuto e seus limites questionados e relativizados —, é uma peça fundamental da obra machadiana, sendo tratada tanto em seus romances e contos como em suas crônicas. Essa recorrência do tema da loucura em diferentes formas revela um interesse do escritor não apenas pelos processos de percepção da realidade por parte dos indivíduos, mas também pela configuração dos transtornos mentais no âmbito das convenções sociais e da psiquiatria da época. (OLIVEIRA, 2012, p. 63-64, grifos nossos).

À medida que o conto se desenrola, o narrador se questiona sobre a loucura de Damasceno, ora acreditando se tratar realmente de um louco, ora atribuindo-lhe sanidade mental. A imagem do louco torna-se sugestiva por abrir espaço à tendência machadiana de oferecer finais racionais à presença do insólito no conto, pois, “mesmo quando, numa

determinada narrativa fantástica, a razão é desconstruída ou suplantada pela loucura, pela superstição ou pela confirmação da existência do sobrenatural, ela atua sempre como uma espécie de horizonte inescapável.” (OLIVEIRA, 2012, p. 25). No conto, não há como escapar ao ambiente criado pelo narrador sobre a cena delirante de Damasceno momento antes da aparição do fantasma de Lucinda.

A luz do quarto era pouca, e esta circunstancia, ligada ao espectáculo da doença e ás feições do pobre velho alienado não menos que ás recordações que já me prendiam a elle, tornara a situação por extremo penosa. Sentei-me ao pé da cama e tomei-lhe o pulso; batia apressado; a testa estava quente. Elle deixou que eu fizesse todos esses exames sem dizer nada. Tinha os olhos no tecto e parecia alheio de todo á minha pessoa e á situação. Pouco depois chegou o medico, soube da resistência do enfermo em continuar a tomar o remedio; examinou-o, fez um gesto de desanimo, e ao sahir disse-me que era homem perdido. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 42).

Considerando o conto analisado vemos que a mitigação do fantástico e sua saída para o racional se revela um pouco mais complexa aqui, visto que o narrador não assume tratar-se a aparição de uma ilusão de sentido, tal qual seria a nossa visão da lua segundo observa Damasceno.⁴⁴ Muito pelo contrário, o fenômeno é vivido e detalhado pelo

⁴⁴ “A lua, meu rico vizinho, não existe, a lua é uma hypothese, uma illusão dos sentidos, um simples producto da retina dos nossos olhos. É isto que a scinecia ainda não disse; é isto o que convem proclamar ao mundo.

narrador sem questionamentos e dúvidas, apesar da fantasiosa história de Damasceno a respeito de Lucinda. Se a mentira de Damasceno aponta a desconstrução do sobrenatural; a crença do desembargador Cruz na realidade da aparição oferece outra saída, mantendo a narrativa machadiana dentro de uma zona próxima ao fantástico puro, tendo este como “âmago”, conforme observa Todorov, a ambiguidade entre realidade e fantasia, a hesitação entre uma e outra.

Apesar do tom sobrenatural e fantástico, mesmo que deslocado pelo pela imaginação ou loucura e por elementos do humor, o tema amoroso se destaca, revelando casamentos de conveniência, infelizes como o de Lucinda em “Sem olhos”. Isso certamente se relaciona ao espaço de publicação destes contos, reservando as narrativas ao gosto de um público bem específico, conforme vimos. Não é sem razão que “Sem olhos” parece atender à prescrição moral exigida no programa editorial do *Jornal das Famílias*. O que não quer dizer que Machado tenha atendido prontamente a isso, conforme já observaram Cilene Pereira e Jailson Crestani em textos citados.

Outro aspecto importante diz respeito ao modo como o conto, de uma maneira ou de outra, postula a imagem de um narrador-escritor, na ambição de, diante da figura de um homem extravagante e singular, engendrar “uma anedota romântica” que fosse publicável (“Sem olhos”).

Nesse sentido, é interessante perceber como a narrativa fantástica de Machado de Assis se associa à tradição do gênero, adequando-se e negando-o ao mesmo tempo, pois, se por um lado, ele se utiliza de aspectos da tradição; por outro, apresenta narrativas com contornos bem particulares, deslocando-se, assim, de algumas expectativas inseridas no

Em certos dias do mez, o olho humano padece uma contracção nervosa que produz o phenomeno lunar. N’essas occasiões, elle suppõe que vê no espaço um circulo redondo! branco e luminoso; o circulo está nos proprios olhos do homem.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 17)

gênero, a explicitação do ficcional (“Sem olhos”). Ao contrário da atitude do fantástico tradicional, no qual a hesitação e sua continuidade são fundamentais, conforme demonstram Todorov e outros críticos, Machado opta por propor uma saída racional para os acontecimentos insólitos, ensaiando explicações que são focadas na loucura, além de passar pela expressão de uma mente fantasiosa. A exceção que confirmaria a regra, nesse caso, seria a figura diversa do desembargador Cruz que, a despeito da possível identificação com o narrador Damasceno (e com seu estado emocional fragilizado), mantém-se crédulo na aparição de Lucinda.

REFERÊNCIAS

- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CRESTANI, Jailson Luís. Machado de Assis, contista do Jornal das Famílias. In: BEZERRA, Carlos Eduardo; SANTINI, Gilmar T.; SILVA, Jacicarla S.; SILVA, Telma M. (Orgs.). **Anais do Colóquio de Alunos de Pós-graduação em Letras**. Assis: Unesp, 2007. Disponível em: < http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/jaison_crestani.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2013.
- CRESTANI, Jailson Luís. A colaboração de Machado de Assis no Jornal das Famílias: subordinações e subversões. **Patrimônio e Memória**. Assis: Unesp, 2006. Vol. 2, n. 1. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/109>>. Acesso em: 27 abr. 2013.
- FERNANDES, Marcelo J. Machado de Assis quase-macabro. **Poesis – literatura, pensamento e arte**. 2003. n. 85. Disponível em: http://www.netterra.com.br/poesis/85/machado_de_assis.htm. Acesso em: 18 nov. 2012.
- FERNANDES, Marcelo J. **Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis**. 1999. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- JORNAL DAS FAMÍLIAS** (1863-1878). Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. **Contos fantásticos**. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1976.
- MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa de Machado de Assis**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- OLIVEIRA, Aline Sobreira de. **A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis**. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos

Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PEREIRA, Cilene Margarete. **Jogos e cenas do casamento: estudos dos personagens e do narrador machadiano em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite**. Curitiba: Appris, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A DIMENSÃO DA MORTE EM NOSSOS OSSOS

Emily Cristina dos Ouros (USP)

Resumo: Este trabalho pretende discutir como a morte é articulada no romance de Marcelino Freire, considerando que tal figura é fundamental na composição da estrutura e da trama narrativa. Longe de ser apenas uma imagem a decidir os passos do personagem Heleno Gusmão, a morte nesta obra é capaz de determinar planos, cenários e vozes que, diante dela, não tem alternativa senão seguir suas decisões.

Palavras-chave: Nossos Ossos; Morte; Marcelino Freire.

Introdução

Em seu primeiro romance, Marcelino Freire dá vida ao personagem Heleno Gusmão, um dramaturgo pernambucano que migra para São Paulo atrás de um grande amor, e também levado pela esperança de poder se realizar plenamente no mundo teatral. Entretanto, os descaminhos da vida não permitem que o sonho de Heleno seja assim realizado. Na chegada à metrópole, o reencontro com o grande amor não acontece e as dificuldades financeiras levam o dramaturgo a trabalhar numa fábrica de dominós. Apenas após muitos anos de suor e dedicação do personagem, seu sucesso é reconhecido, mas tal privilégio não chega sem frustrações. Seu mais recente amante, um jovem garoto de programa também pernambucano chamado Cícero, é morto brutalmente nas ruas do centro da capital paulistana. Assim, a nova jornada de Heleno é a de agora transportar um corpo morto até os familiares. De fazer a viagem de volta à terra de origem desses dois personagens: “Vim para São Paulo atrás de um corpo vivo, volto agora, para a minha terra,

carregando uma sombra, um espírito defunto, algo em mim ficou extinto, inânime, à boca do túmulo”.

À luz de uma primeira leitura, sem um efetivo comprometimento com todas as suas paisagens poéticas, o livro de Marcelino Freire parece narrar a história do personagem Heleno Gusmão em sua trajetória de vinda e volta para Pernambuco. Todavia, se tal afirmativa fosse verdadeiramente real, seria este mais um romance de aprendizado no qual a experiência do personagem serviria de base para dar a conhecer o mundo. E esta experiência configuraria o caráter literário que lhe é mais precioso.

Essas proposições, ainda que pareçam fundamentais para a compreensão do livro, servem mais de veículo narrativo para que trama se desenrole. A história de Heleno Gusmão quando observada de modo mais intenso e profundo, permite ao leitor observar em que medida a história de vida deste personagem tem a morte como sua companheira principal. E não é só isso. A figura da “indesejada das gentes” é responsável por arquitetar os planos onde a narrativa é construída, por compor a característica (e posteriormente redenção) do protagonista, por determinar o lugar de onde o narrador fala e também por questionar o próprio lugar da morte na sociedade atual.

Diante de tantos elementos onde a presença da morte pode ser compreendida, pretendemos demonstrar com este trabalho como cada uma dessas relações tem no romance um papel primordial de composição. Por meio delas poderemos evidenciar como o primeiro romance de Marcelino Freire é uma aposta ousada em sua natureza uma vez que não escapa em nenhum aspecto ao comprometimento do autor com a questão da oralidade e da poética presentes em outros livros, e também que exalta um sofrimento particular que se transforma em coletivo na medida em que toda sua extensão se constitui a partir da imagem do outro.

1. Morte em construção na vida e a estrutura narrativa

De saída, observamos que o título do romance já carrega em sua natureza a ideia daquilo que restou da vida e do que sobrou para contar a história. Além disso, ao utilizar o pronome possessivo *nostros* para identificar a propriedade de tais partes do corpo, o autor começa a determinar que esta não será apenas uma narrativa exclusiva de uma só pessoa, mas sim, uma história que está em nossa sociedade e que pode vir a ser a de qualquer um, quando não de muitos.

A imagem dos ossos também é identificada ao se apresentar como a chave principal para divisão do romance. Cada capítulo vem intitulado por uma dessas partes do corpo que revelam quase sempre uma metonímia próxima do contexto de cada um deles. No capítulo “as bases” a referência é feita aos pais do dramaturgo, exaltando como o pai representa o amuleto da sorte de Heleno e a como a figura da mãe está presente em todas as peças dele. Já no capítulo “Os pés” o estabelecimento da relação é dado pela narração da infância do personagem em Sertânia, no Recife, ao revelar o modo como brincava com os ossos junto de seus irmãos:

Éramos nove irmãos, ao todo, no sertão, a brincadeira era juntar os ossos, de tudo que é animal, e também de humanos (...) fazíamos teatro com vértebras, com os trapézios, lisos e carecas, (...) Minha dramaturgia veio daí, hoje eu entendo, desses **falecimentos** construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que põe ereto e ressuscitado, uma galeria

teimosa de almas que moram entre **a graça e a desgraça**.(FREIRE, 2013, p. 26-27, grifos nosso)

O excerto acima nos permite identificar também como a relação do personagem com morte se constitui desde sua terra natal. A própria natureza do cenário onde a brincadeira dos irmãos é construída já denota a maneira com a qual as crianças aprendem desde cedo a lidar com a morte dos animais, com a seca, com os restos mortais de pessoas enterradas sem nenhum tipo de cerimônia. É dessa dinâmica intensa que Heleno afirma ter alimentado seus textos, como se todos seus personagens estivessem o tempo todo numa relação entre a vida e a morte.

Essas composições deixam entrever o modo com ao autor começa a compartilhar a experiência de Heleno num âmbito coletivo. Aqui se tem a ideia de que a morte faz parte da construção da vida desse personagem. Para ele, ela não é apenas uma ideia longe, um destino sobre o qual refletimos apenas ao final de nossa jornada, mas sim um material em estado bruto, forte e acentuado que possivelmente revela “os ossos” de muitos que não sobrevivem da seca no nordeste brasileiro.

Não é apenas a partir dos ossos que a presença da morte é observada na vida do protagonista. Uma outra morte é anunciada logo no terceiro capítulo e depois reforçada em outras páginas. Trata-se da relação de Heleno com Carlos, o amante ao qual ele viera ao encontro na metrópole paulistana. Vejamos o trecho abaixo no qual o narrador profere comentários ao lembrar-se do seu primeiro amor:

Carlos ganhou asas, foi embora e eu fiquei(...) fracassado, solitário, á **beira da morte eterna**, sem saber. (FREIRE, 2013, p. 23, grifo nosso)

A missão de Carlos, nesta terra, era acabar comigo, me levar embora, mesmo quando escrevi meu teatro, é da falta da vida que ele se alimenta, meus textos dramáticos, só foram **possíveis porque estão impregnados desta minha morte**. (FREIRE, 2013, p.118, grifo nosso)

As palavras de Heleno sobre a figura de Carlos nos permitem dizer que a imagem dessa primeira história de amor muda por completo a vida do protagonista. E não se trata apenas dela servir de matéria vital para sua produção teatral. A morte em Heleno começa no momento em que seu antigo amante deixa o sertão pernambucano, em seguida ela retorna quando Heleno chega a São Paulo e não o encontra, e tem seu auge quando o dramaturgo – nas entrelinhas do romance – descobre que Cícero fora morto por conta dos ciúmes de Carlos.

Novamente nota-se o conceito de que a figura da morte não se separa da construção do personagem principal. Ela transborda em todos os núcleos do romance. Seja no berço – na questão da seca nordestina- ou no relacionamento amoroso. Ela se faz presente em todas as épocas em que o protagonista se situa.

Uma última observação pode ser realizada a partir de tais considerações. Heleno, além de padecer por todas as circunstâncias acima descritas também é portador do vírus HIV. O trecho abaixo descreve a lembrança que personagem tem da fala de seu pai no

momento em que ele descobre ser soropositivo: “Guerreiro, guerreiro, nosso filho é guerreiro, desde sempre luta com a morte, fez dela sua vestimenta” (FREIRE, 2013, p.73).

Todos os sofrimentos de Heleno ganham força na medida em que estão diretamente relacionados com a proximidade da morte. É importante ressaltar que a arquitetura dessa construção narrativa tem uma função determinante no romance: a redenção do personagem de Heleno.

Na medida em que o leitor toma contato com as mazelas que afligiram o dramaturgo, ele passa a entender e a se comover com as atitudes do protagonista. Além disso, o leitor passa a compreender que o compromisso de Heleno em transportar o corpo morto de seu amante também se faz uma tarefa penosa, uma vez que tal empreendimento faz o protagonista refletir sobre toda a sua dolorosa vinda para São Paulo e sobre sua volta ainda mais infeliz.

2. A banalização da morte e a trama narrativa

Outra dimensão da morte que merece destaque na análise deste romance é o modo como essa ideia aparece banalizada na sociedade brasileira. A composição da figura, quando não aparece refletida nas reflexões do protagonista, aparece em estado bruto, seco, como matéria simples presente na vida cotidiana, quase sempre aferida por discursos que representam o Estado, os aparelhos burocráticos, e as instituições que fazem de momentos dolorosos simples papéis a serem assinados.

As primeiras palavras do romance já denotam como esse olhar começa a ser determinado: “o próximo, o próximo, por favor”. O discurso indireto livre aparece na voz do caixa do banco onde Heleno retiraria todas as suas economias para fazer o transporte do

corpo morto. De saída, observamos que a repetição já denuncia certo distanciamento entre a figura burocrática e o protagonista. Enquanto a primeira lhe trata como apenas mais um qualquer, que faz um saque num banco por qualquer motivo, Heleno está prestes a tomar uma das decisões mais importantes de sua vida.

Tal embate pode ser sentido ao longo do romance. No momento em que Heleno se preocupa em como conseguir autorização para remover o corpo de seu amante do Instituto Médico Legal, é esse o ambiente que é construído a partir de um discurso indireto livre:

Eu tinha que ser rápido na explicação, o atendente não poderia ficar parado por muito tempo, havia uma fila em volta da gente, o que morre de pessoa atropelada, o número é enorme, motociclista, ciclista, assalto, chacina, bêbado, mendigo queimado, quando é que ele deu entrada? (FREIRE, 2013, p. 29)

No trecho acima, a enumeração sequencial de tantos tipos de morte faz com que essa imagem perca sua carga emocional intensa e passe a ser considerada apenas um acontecimento comum. A morte é assumida como um evento que ganha simplicidade na medida em que sua ocorrência se torna cotidiana e previsível.

Muitos estudiosos modernos e contemporâneos chamaram atenção para o este fenômeno na sociedade. O sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro “Medo líquido” comenta que nem o conceito de morte escapa à banalização que a sociedade contemporânea sofre em sua totalidade:

A banalização transforma o próprio confronto num evento banal, quase cotidiano, esperando desse modo fazer da “vida com a morte” algo menos intolerável. A banalização leva a experiência única de morte, por sua natureza inacessível aos vivos, para o domínio da rotina diária dos mortais (BAUMAN, 2008, p. 60).

Numa linha de raciocínio semelhante, o historiador francês Philippe Ariès, em seu livro sobre a morte no mundo ocidental, afirma que o homem contemporâneo sequer tem condições de perceber o quão insignificante se tornou sua própria relação com a morte:

As modificações do homem em face da morte ou são muito lentas em si mesmas, ou se situam entre longos períodos de imobilidade. Os contemporâneos não se aperceberam delas porque o tempo que as separa ultrapassa várias gerações e excede a capacidade da memória coletiva. (ARIÈS, 2003, p. 13)

É justamente essa assunção da morte como uma ideia cotidiana e esvaziada de significado emocional que será contraposta às concepções de morte estabelecidas pelo personagem. Surge aí um verdadeiro embate ao longo de todo o romance. De um lado, os aparelhos burocráticos direta e indiretamente responsáveis por cuidar do corpo de Cícero – o IML, o banco, a funerária – produzem um tratamento sobre a morte por uma perspectiva acentuadamente insensível. Do outro lado, Heleno e sua narrativa recheada de imagens da morte com fortes provocações emocionais, faz do próprio conceito de morte a matéria vital de sua vida.

Esse contraste de posicionamentos permite ao leitor novamente ressaltar em que medida a narrativa de Heleno Gusmão é parte de uma história coletiva, e não de um caso particular. Vê-se aqui que Marcelino Freire manteve em seu romance a preocupação já observada em seus livros anteriores, de tocar alguns núcleos da vida social buscando uma reflexão crítica devolva a carga emocional às instâncias cujos valores foram cotidianamente naturalizados. Essa perspectiva é ressaltada por Beatriz Jaguaribe ao fazer referência como as literaturas contemporâneas têm expressado sua relação com a realidade:

O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (JAGUARIBE, 2007, p.100)

3. O personagem dramaturgo

Seria impossível realizar uma análise sobre a figura da morte sem chamar atenção para a construção do personagem de Heleno Gusmão. O protagonista é um dramaturgo que passa o romance todo narrando a empreitada de transportar o corpo de seu amante e de dar a ver ao leitor como se construiu sua própria vida.

Dentro dessas esferas, nosso interesse agora é de ressaltar a maneira como Heleno se coloca diante das situações vividas e de sua postura enquanto dramaturgo. Numa relação quase binária, o protagonista age sinceramente com leitor e ao mesmo tempo se apropria

de sua arte dramática para encarar os desafios que os acontecimentos da vida lhe proporcionaram.

A primeira vez que essa relação se torna mais nítida é no momento em que Heleno é obrigado a fingir diante dos funcionários do Instituto Médico Legal que seu relacionamento com Cícero era de outra natureza, pois caso a verdade viesse à tona, ela poderia se tornar um verdadeiro impedimento em sua tentativa de devolver o corpo do garoto à família dele:

Imagine eu chegando à polícia tendo de explicar meu envolvimento amoroso, era preciso muito treino, laboratório, seria outro jogo, teatral, um tanto perigoso, mais fácil encarar o funcionário do IML, em algum momento ele relaxará, eu só tenho de empalidecer, ou chorar. (FREIRE, 2013, p. 30)

O excerto acima nos permite observar o trabalho que o dramaturgo manifesta para encarar seus desafios. Novamente a imagem da morte deve ser engolida por Heleno e se torna expressa apenas em seu desabafo ao leitor. Nesse caso, é a dramaturgia do personagem que conduz suas ações, todas muito bem pensadas e refletidas como dinâmica rápida de um improviso. Tal esforço é confessado pela voz do protagonista num momento posterior: “Esses anos trabalhando com o teatro me deram um olhar sereno, contemplativo, compreensivo, sem medo, repito, de nada, um guerreiro, meu pai dizia, protegido por fibras de gente morta” (FREIRE, 2013, p. 53).

A construção de um personagem dramaturgo cujo trabalho auxilia o modo de se viver uma vida tão carregada da presença da morte, tem um efeito particular neste romance

de Marcelino: a de conter a voz que emerge do peito através da carapuça de um personagem que está impossibilitado de gritar, e que cuja única alternativa para superar tal amargura é partilhar seu sofrimento com o leitor.

Isso pode ser observado se compararmos essa característica com outras obras de Marcelino. Um dos principais pontos chave de seus contos, como o próprio escritor já afirmara em diversas entrevistas, está na maneira como seus personagens “gritam” em todas as narrativas breves, sendo que este dado foi muito bem observado por diversos estudiosos, como o trabalho de Francesco Lima acerca de *Contos negreiros*: “[O livro] apaga da própria imagem o verniz exótico-romântico e a maquiagem da compensação social, a fim de deflagrar a urgência do grito e do gesto detidos” (LIMA, 2008, p.158).

Com isso, ainda que extremamente marcado pela presença da oralidade (da qual falaremos mais tarde), a composição de um dramaturgo neste romance é ideal para conter as vozes que no livro soam mais amenas e completamente marcadas pela presença constante da morte, figura esta que está o tempo todo a atenuar ainda mais o tom da voz pela qual Heleno fala.

Todas essas constatações nos levam a refletir que a história deste personagem caberia apenas num romance, e não numa peça de teatro. Vejamos o modo como isso é exposto pelo próprio personagem:

Se eu tivesse que escrever, na vida, uma outra peça de teatro, escreveria esta, a de um dramaturgo de sucesso que atravessa o Brasil em um carro funerário, levando para seu último descanso, o corpo de um garoto de programa com quem ele havia trepado, uma história, digamos, de amizade, ao que parece, também daria um

bom filme essa viagem, não fosse ela, em vez de ficção a mais pura verdade. (FREIRE, 2013, p. 76).

Este fragmento deixa entrever a maneira com a qual Heleno lida com seu fazer teatral. Ao afirmar que tal história daria um bom filme caso não fosse uma realidade, o personagem chama a atenção para o fato deste trecho integrar uma narrativa cuja caráter é realmente ficcional. É como se tal expressão só coubesse nas páginas de um romance.

Eis aí o teor que toda a construção desse personagem revela. Narrar uma história na qual as máscaras da vida dividem espaço com os bastidores do mundo real, só poderia acontecer num romance. Tal história não teria condições de subir aos palcos, uma vez que os gritos contidos nela não conseguiriam ser ouvidos. É apenas com o leitor que esse personagem consegue partilhar a experiência de estar impedido de contar na sua arte aquilo que lhe é mais dramático na vida.

Desse mesmo modo, juntar os ossos, o esqueleto e conter sua indignação diante do mundo para não sofrer ainda mais, foi a única maneira que Heleno Gusmão encontrou para dar vida aquilo que já estava morto. Para conseguir dar a ver ao mundo o mais importante drama de sua vida que não pode ir aos palcos.

4. Um narrador defunto?

Um dos aspectos mais peculiares do romance reside na composição deste narrador protagonista. Ao se utilizar de uma forte oralidade marcada pela presença de trechos sem qualquer pontuação que não seja a vírgula, o narrador de *Nossos Ossos* é identificado por contar as peripécias por ele vividas no transporte de corpo morto.

No entanto, essa campanha não se mostra de modo completamente linear. O romance, assim como muitas obras de Marcelino Freire, é recheado de vozes que saltam por meio do discurso indireto livre e que dizem ao leitor a tarefa de montar a história de Heleno. Aqui, os michês, os pais, o Estado, Carlos e Cícero ganham espaço para esbravejar suas emoções. Essa presença da oralidade no romance segue com mesma aura narrativa já encontrada em outros livros do autor, conforme afirma a professora Maria de Lourdes Baldan ao tratar do livro *Contos Negreiros*:

A obra toda de Marcelino Freire traduz uma opção pela oralidade(...) Como escolha e técnica enunciativa, a oralidade marca a cessão da voz narrativa, em discurso direto, aos personagens enfocados em cada conto, numa espécie de dramatização radical: a voz que narra é a mesma que sofre (em todos os sentidos) o narrado. (BALDAN, 2011, p. 73)

O procedimento de compartilhar a narração com os outros também pode ser observado no livro *Rasif*, conforme observa Ana Paula Silva: “A fala do narrador é constantemente invadida pelo discurso indireto livre, numa aproximação entre as personagens e o narrador”. (SILVA, 2009, p. 5).

A grande função dessa opção narrativa é de compor um narrador que se mostra aos poucos ao leitor. Com a leitura dos primeiros capítulos, não identificamos claramente em que momento da sua vida este personagem está contando sua história, e mais ao final do livro, é possível perceber que o narrador termina o relato de sua trajetória já sem vida.

Na primeira parte do livro – intitulada parte um – somos apresentados às peripécias que Heleno precisou passar em vida para poder entregar o corpo de Cícero à família. É nesse momento também que o narrador revela ao mundo como foi sua chegada à cidade grande. No entanto, os capítulos que encerram a primeira parte do livro são representados mesmo no espaço e tempo em que o romance se inicia. Com o personagem em seu apartamento, número 48, deitado na cama, planejando mentalmente a viagem que o corpo de Cícero faria no dia seguinte. Espaço e tempo estes retornam no penúltimo capítulo do livro quando o narrador confessa ser esse o exato momento em que ele se suicida.

Tal composição que articula construção estrutural e foco narrativo do romance, são ideais para que o leitor mais atento perceba que a morte de Heleno se dá exatamente no meio do romance, após o dramaturgo ter preparado completamente a devolução do corpo de Cícero à terra de origem.

Esse esquema de montagem nos permite dizer que o narrador em *Nossos ossos* se torna um defunto na medida em que o romance acontece, pois a segunda parte do livro – intitulada parte outro – revela a narração apenas do espírito de Heleno que também encontra sua morada final no interior de Pernambuco onde o dramaturgo nascera.

Com isso observamos novamente a ousadia e eficácia com que Marcelino Freire estrutura seu romance. A dimensão da morte aqui tem seu ápice no momento em ela se traduz na morte do próprio narrador no decorrer da história, aguçando ainda mais a relação trágica que uma morte como essa teria num ambiente teatral, como aquele no qual Heleno sempre habitou.

Além disso, ao assumir essa morte e finalmente entregar o corpo do boy à família, é que o romance fecha o círculo da experiência de sofrimento presente em toda a vida de Heleno. Quando a história se encerra, o leitor já está apto a apreender toda a amargura que

Helena sofrera do início ao fim de sua vida. Se tomarmos o texto sobre o narrador de Walter Benjamin podemos avaliar que tal dinâmica só pode ocorrer diante da morte: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2000, p. 207).

Conclusão

Diante de tantas manifestações na forma e na trama do romance, foi possível visualizar que o conceito da morte penetra em todas as esferas do texto narrativo. Seja no modo de refletir sua imagem na sociedade atual, seja na sua presença durante toda a vida de Helena. Seja na impossibilidade de se dizer o que sente, seja no suicídio no meio caminho. Em todos os movimentos importantes do livro, o leitor se vê confrontado com uma figura que lhe ajuda a compreender as motivações e escolhas do dramaturgo diante de sua vida.

E se tal história ocorre pela linha de um desabafo narrativo, podemos intuir que a experiência desse personagem só consegue se fazer ouvir ao leitor porque constrói toda sua jornada a partir da imagem de um outro. É um outro que morre, e por quem indiretamente também sofremos. Ao refletir o tempo todo sobre a presença desse corpo já sem vida, Helena experimenta o Ser para a morte, conforme afirma Werle:

A morte apenas tem sentido para quem existe e se põe como um dado fundamental da existência mesma. Assumir o ser para a morte, porém, não significa pensar constantemente na morte e sim

encarar a morte como um problema que se manifesta na própria existência. Depois de termos morrido não podemos mais sentir a morte. É um fato que a morte é algo que apenas podemos experimentar indiretamente, no outro que morre. (WERLE, 2003).

Assim, Heleno carrega em sua narrativa a morte de um outro e acompanha todo o acontecimento como personagem fundamental na morte de Cícero. O leitor, público indireto de tal relação, assiste a mais uma morte, a do narrador que não resiste à morte do primeiro ser e que se vê impossibilitado de experimentar outro tipo de experiência.

Com isso, a trajetória tão conflituosa e dolorosa do dramaturgo, ao encontrar sua experiência na morte do outro, sai do universo particular e adentra num princípio coletivo, que acolhe essa história não como de um ser apenas, mas como a de muitos para quem ela talvez seja contada e compreendida como parte integrante de qualquer percepção da vida. “No futuro, quando outros homens vierem a esta região, minha história estará escrita em meus ossos, eles saberão de mim” (FREIRE, 2014, p. 120).

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. **História da Morte no Ocidente**. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BALDAN, M. L. O. G. **A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire**. Ipotesi (UFJF. Impresso), v. 15, p. 71-80, 2011.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. **O narrador**. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- FREIRE, M. **Nossos ossos**. São Paulo: Record, 2013.
- JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

LIMA, F. J. R. **Cantos e cantares em Contos negreiros, de Marcelino Freire.** Revista Via Atlântica, 12. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, dez/2007, p.157-166. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/4191>. Acessado em 09 de outubro de 2014.

MARANHÃO, J. L. S.. **O que é Morte.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

SILVA, A. P. R. . **Rasif - Mar que arreventa de Marcelino Freire: ciranda de novas formas de narrar.** Fronteiraz (São Paulo), v. 3, p. 1-5, 2009. Acessado em 09 de outubro de 2014.

WERLE, M. A. **A angústia, o nada e a morte em Heidegger.** Trans/Form/Ação, Marília, v. 26, n. 1, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732003000100004&lng=pt&nrm=iso/ acesso em 09 de outubro de 2014.

**O REALISMO CRÍTICO DE *FÁBULA DE ANFION*, DE JOÃO CABRAL DE
MELO NETO**

Felipe Oliveira de Paula (UFMG)

Resumo: Este trabalho objetiva demonstrar como João Cabral, com a *Fábula de Anfion* (1947), conseguiu captar processos particulares da arte brasileira, principalmente da poesia. A exposição do “fazer-fazendo” não se restringe a refletir sobre a composição no plano da linguagem, mas leva mais adiante: é possível perceber a relação entre linguagem e matéria, evidenciando uma luta para conseguir a melhor maneira de expressar outro “deserto”. A procura pela melhor forma se dá por causa de uma matéria nova, a brasileira; não mais a grega ou a francesa de Paul Valéry. Para atingir a expressão e a representação justa é preciso, primeiro, assimilar a realidade local. Nesse movimento, instaura-se o realismo crítico presente na poética cabralina.

Palavras-chave: Anfion; realismo crítico; matéria.

Antes de qualquer passo, é preciso retomar rapidamente a história de Anfion na mitologia grega. Zeus disfarçou de Sátiro e seduziu a jovem princesa chamada Antíope. Dessa relação nasceram dois filhos: Anfion e Zeto. Como castigo desse caso, os dois foram abandonados pelo tio Lico em uma gruta de monte Cíteron. Os pastores locais recolheram-nos e educaram-nos. Ainda criança, Anfion recebeu de Apolo uma lira e adquiriu grandes habilidades musicais, enquanto isso seu irmão se dedicava à caça e à luta. Quando se tornaram adultos, os dois decidiram vingar sua mãe e reconquistaram o trono de Tebas. Para não serem surpreendidos, decidiram levantar um muro em torno da cidade. Zeto carregavam os blocos enquanto Anfion tocava sua lira para conduzir as pedras para o lugar

certo, num passe de mágica. Nota-se, nesse ponto, certa relação com o poema de João Cabral, pois ele é construído todo em blocos de tercetos e quartetos, exceto na parte 2, quando surge o Acaso. Assim como Tebas é construída por pedras e rochedos.

No entanto, o resgate desse mito não foi uma escolha impulsionada apenas pela leitura da mitologia, mas, sobretudo, porque Paul Valéry (1871 – 1945) se utilizou dela para divulgar seus ideais poéticos. João Cabral externou sem dificuldade a influência que sofreu do grande poeta francês no que diz respeito à concepção de poesia elaborada, que privilegia o rigor formal (FREXEIRO, 1971, p.185). As palavras do pernambucano podem ser confirmadas também ao longo de sua obra poética, na qual, inclusive, homenageia Paul Valéry utilizando seu nome como título de um poema em *O Engenheiro*. Esta concepção está ligada a uma linha evolutiva da arte que está se inicia com Stéphane Mallarmé (1842-1898), passando por Rainer Maria Rilke (1875-1926), até chegar a Paul Valéry⁴⁵. Duas características são instauradas neste projeto poético: o alto grau de trabalho formal e o abandono pela temática nacional, visto que para alguns escritores a arte está num polo diferente e não precisa mais ter este tipo de ligação. O retorno ao mito grego, esvaziando-o de seu caráter moral, político e cultural, não é, portanto, fortuito, já que havia um ambiente favorável a isso. Buscava-se uma forma ideal que fosse compreendida independente da origem. Neste pensamento, tentar reduzir o poema a mero signo verbal não foi um fato extraordinário, visto que o discurso e o conteúdo já não tinham tanto valor.

A minha leitura da *Fábula de Anfion* tem como objetivo demonstrar que o movimento exposto acima está de certa maneira problematizado no poema. Para tanto, respaldo-me em dois pensamentos complementares de Theodor Wiesengrund Adorno

⁴⁵ Essa tendência não estaciona no poeta francês. Passou, também, por James Joyce e, no Brasil, desembocou nos concretistas. Devido o objetivo do trabalho fizemos um sucinto apanhado para chegar a João Cabral de Melo Neto.

(1903 -1969) sobre a estética da arte: Primeiro que, embora a arte possa se opor ao empírico através da forma⁴⁶, importa buscar o que media essa relação no fato de a “forma estética ser conteúdo sedimentado”. Segundo, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 2008, p.18-19, respectivamente). Nesse raciocínio, penso que João Cabral se aproxima de Paul Valéry no que concerne a concepção rigorosa de poesia, mas se distancia e, mais do que isso, ressignifica essa ideia e a transforma num preceito poético conforme uma necessidade da realidade local; descartando, assim, uma falsa ideia de que a história se repete.

O poema *A Fábula de Anfion* inicia-se com a chegada de Anfion ao deserto. Já no primeiro terceto é evidente que Anfion lida com as palavras e não com o som. O local em que se encontra Anfion, no poema de João Cabral, não é mais um tempo mitológico, da história grega ou francesa. Por causa da sua capacidade em entender as diferentes demandas para desertos diferentes, Anfion logo toma consciência de que seria preciso construir uma cidade diferente das demais. O que há aqui são “[...] frutos esquecidos // que não quiseram// amadurecer [...]”⁴⁷. O poeta entende, assim que chega, a lógica do deserto: não há fertilidade nesse lugar.

Ao nomear como “Fábula de Anfion”, e, por isso, se alinhando aos traços característicos da mitologia em torno do filho de Zeus e Antíope, o poeta nordestino já se posiciona contra a “poesia”. Tal como afirma João Alexandre Barbosa, “a “Fábula de Anfion”, sendo, por si mesma, uma metáfora em relação a um quadro cultural específico – o grego – é re-metaforizada em decorrência de uma reflexão, não mais mitológica, mas literária” (BARBOSA, 1965, p.61). A análise desse crítico ajuda a entender a discussão

⁴⁶ Entende-se forma aqui como a redução dialética dos traços características do movimento sócio-histórico.

⁴⁷ Todas as referências ao poema foram retiradas de: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 87 – 92.

aqui proposta, mas se concentra na reflexão da composição literária. Com grande pretensão, partindo do fazer poético, objetivo chegar a reflexão que passa necessariamente pelo fazer poético para entender a configuração do realismo. O crítico que mais se aproxima do que proponho é José Guilherme Merquior, mas seu estudo, que ultrapassa o pensar o poema apenas como exposição da sua construção, tem como finalidade a condição de ser do homem, como ser “universal”, e a abertura do poema para novas experiências.

Quando os dois textos (de Cabral e de Valéry⁴⁸) são cotejados, identifica-se que o primeiro se diferencia do segundo já pelo cenário. Enquanto no ambiente criado pelo poeta francês existe uma exuberância, de um lugar ao mesmo tempo natural e sobrenatural, no deserto cabralino Anfion depara com a ausência absoluta sem possibilidade de transcendência. “Se Apolo, no poema de Valéry, já era apenas uma voz que se projetava sobre o palco para confiar sua lira – o instrumento ordenador – a Anfion, agora, no poema de Cabral, ele não aparece em forma alguma” (STERZI, 2014, p.7). É notável que Anfion valeryano tem a companhia de seres humanos e sobre-humanos. Diante da desordem das rochas, num ato mágico, ele toca sua lira e coloca tudo no seu devido lugar. Como ressalta Eduardo Sterzi:

O Templo se ergue, sem esforço, em oposição ao “caos” das
“ruínas dos montes” (expressão que, significativamente –
sintomaticamente –, aparece duas vezes no poema de Valéry). **É**
preciso submeter a natureza – a “terra” – pelo encantamento
divino. O próprio Amphion, consciente da violência que a

⁴⁸ *Amphion*, melodrama estreado em Paris em 23 de junho de 1931. Reunido, logo depois, na coletânea de textos do autor em 1936, intitulada *Varieté III*.

imposição de ordem implica, se pergunta: “Terei ferido, chocado, / Encantado, talvez, / O Corpo secreto do mundo?”. Construído o Templo, Amphion é proclamado “pontífice” e “Rei” pelo “coro do povo”. Porém, logo depois da investidura, enquanto se dirige ao trono, seu percurso é interrompido por uma figura feminina que, oculta atrás de um véu, o envolve com ternura, o destitui da lira e a lança à água: “figura que”, conforme explica Valéry, “é o Amor ou a Morte” (STERZI, 2014, p.6, grifo meu).

Além dos cenários serem diferentes, como é Brasil e França, o final de cada Anfion e o instrumento musical utilizado por eles (flauta x lira) também são outros. Através da fala acima é possível visualizar a facilidade, a falta de confronto, para a construção do muro. No poema cabralino, ao contrário, a luta está presente a todo o momento, redefinindo e formando novas articulações. Esse embate só acontece porque a realidade é assim nesse novo deserto. Na obra valeryana, “a terra” é filtrada pelo encantamento divino, enquanto, na cabralina, o movimento é o contrário, sem ser o oposto, a terra que define se ela é propícia ao encantamento. Em suma, a terra não é definida apenas, ela é, acima de tudo, definidora.

O poeta ao ser transplantado e trazido a outro solo para construir a “nuvem civil sonhada” não veio como cópia daquele. Antes mesmo de chegar, ele troca o aparelho musical, o que reforça o argumento de Anfion de Cabral se encontrar num tempo diferente aos dos deuses; não mais em um encantamento divino.

A capacidade de Anfion em se emaranhar do seu objeto é visto na primeira estrofe: “No deserto, entre a // paisagem de seu // vocabulário, Anfion”. A ambiguidade sintática

instaurada pela dificuldade em definir se o possessivo se refere a “deserto” ou a “Anfion”, estabelece uma bivalência demonstrando a relação entre o homem e o local. Na parte 1 (O deserto), bloco “Anfion chega ao deserto”, é possível identificar a palavra Anfion quatro vezes e a deserto, três. Porém, quando expandimos essa análise a toda a parte 1, conta-se Anfion quatro vezes e o deserto sete. Isto mostra que, no início, Anfion se sobrepunha ao deserto, mas, depois de respirá-lo, vivenciá-lo, ocorre uma inversão, Anfion passa a ser influenciado pelo lugar; o que não quer dizer que ele não interfira em grande parte na construção desse deserto. Na parte 2, “O Acaso”, há um equilíbrio entre as palavras, repetidas, cada uma, quatro vezes. Todas aparecem no “Encontro com o acaso”. Isso acontece porque o foco, neste momento, não é tanto a luta do poeta com o lugar, mas com o instrumento. Já na parte 3, “Anfion em Tebas”, o nome do poeta é citado três vezes e do local uma. Somando tudo, cada palavra aparece 15 vezes. Percebe-se, com isso, uma recíproca troca de sobreposições e determinações, que, numa relação dialética, ambos são construídos, conseguindo um equilíbrio.

Em “O sol do deserto”, parte 1, pode-se também perceber essa relação dialética entre o que vem de fora e o que aqui está. Reconhece-se neste bloco a descrição de uma cena estática; não há narração. Não existe muita movimentação, assim como é o deserto. O deserto é definido pelo sol, ao mesmo tempo em que esse sol é caracterizado como o do deserto. Há uma influência dialética: o deserto não é o mesmo sem o sol; mas não é qualquer sol. É um sol que foi transformado ao longo de sua relação com o espaço físico que ele influencia. O sol, aqui, tem impacto específico porque as coisas são outras. Não há cobertura, tampouco há sombra, o que resulta em outro tipo de reflexo solar. Portanto, o sol não pode ser o mesmo da cidade valeryana, exatamente por está em um lugar de ausência. Györg Lukács (2010, p.106) define o particular a partir da relação dialética do

“universal” com o “singular”, e pode ser resumido da seguinte maneira: existe em todo ser vivo características que lhe são próprias (singulares), mas que só se concretizam quando colocadas em prática. Dessa relação entre o “universal” e o “singular” surge o que é particular. Isto é, há uma influência do que ele chama de universal, que, no embate dialético com singular, vai se configurando de maneira particular. Nesse sentido, o sol do deserto é particular. Esse é o motivo de ser sol DO deserto, não sol NO deserto. É um sol próprio que só se encontra ali, mas que vem de um sol que é oferecido a todos os planetas.

O método desenvolvido e aplicado para a construção do muro feito para proteger a cidade de Tebas no mito grego, no qual Paul Valéry se embebedou mantendo a musicalidade⁴⁹, não pode ser o mesmo para o deserto de agora, o qual possui mecanismos próprios, realidade particular. Existe uma demanda local que faz com que a musicalidade de outrora não tenha aqui a mesma função. Logo, Anfion cala sua flauta, deixando expostas duas situações. Primeira: nos outros contextos, as cidades já estavam prontas, o que faltava era proteção, enquanto a seca de agora não precisa só de muro, mas de uma cidade inteira. Segunda, interligada à primeira: além de construir uma cidade, é preciso fazê-la conforme as necessidades deste deserto e não dos outros. Anfion percebe essas exigências e projeta uma Tebas respeitando suas demandas ao privilegiar “liso muro, e branco, // puro sol em si”. Mas ainda pretende utilizar o mesmo instrumento musical, mesmo que o calando.

Contudo, depois do projeto pronto, surge o acaso, sopra a flauta e Tebas se faz. Esse indesejado ser (o Acaso) revoluciona toda a sua trajetória; desmonta todo o silêncio construído, e num simples ato “Tebas se faz”; não como pretendia e imaginava Anfion.

⁴⁹ Luiz Costa Lima (1968, p. 279) destaca o fato do trabalho de Paul Valéry está mais voltado para música e arquitetura, enquanto o de Cabral para engenharia e pintura.

Acompanhando o movimento da ação que num ato preciso a cidade é construída, e reproduzindo na estrutura a chegada rápida do Acaso, esta é a parte é mais curta do poema. É também a única em que não é possível encontrar todas as estrofes formadas por tercetos ou quartetos. O acaso perturbou toda a ordem, bagunçou inclusive a estrutura. A parte 1 (O Deserto) e a 3 (Anfion em Tebas) são compostas, cada uma, por 19 estrofes, variando entre três e quatro versos. Já a parte 2 (O Acaso) é estruturada em 6 tercetos (aqui o Acaso ainda não tinha agido), mais 3 estrofes: a primeira delas por 23 versos; a segunda por 10 versos; e a última por 4 versos. Assim, não apenas o enredo é prejudicado pela chegada do inesperado, mas também a simetria precisa da estrutura do poema.

O acaso surge tornando, aparentemente, inútil toda a disciplina de Anfion, e sua aparição é atribuída a distração do poeta: “oculta nas vagas // dobras da alva //distração”. No entanto, na mesma estrofe, a imagem seguinte inverte a posição do acaso no deserto: “vencendo o silêncio // como um camelo // sobrevive à sede,”, como explica José Guilherme Merquior:

Em sua marcha, o camelo contém a sede e a satisfação da sede. Sobrevivente da sede, ele não pode deixar de passar por ela. Lembremos agora que o deserto era uma *fome vazia*; é difícil não assimilá-la à imagem de *sede*. Mas se o deserto é avidez, e se o acaso/inseto/camelo vence a avidez (sede) *ultrapassando-a*, então estamos diante de um novo tipo de relação deserto/acaso: pois aqui o acaso não é mais o simples reverso do deserto, como na oposição distração/disciplina – é antes algo *maior* que o deserto, que como tal o engloba. O acaso inclui o deserto. Porém, como se trata de

uma inclusão dialética, esse englobar deixa margem para uma viva oposição (embora não absoluta) entre a parte e o todo, ou entre determinadas perspectivas de uma e de outro (MERQUIOR, 1997, p.127).

Conclui-se que a relação entre deserto e acaso não é excludente, mas a “justificação do combate justifica o combatido”. Depois de sua decepção, Anfion percebe tal dinâmica e, sobretudo estruturalmente, a ordem, a rigidez, volta a se configurar no poema. A solução não é, portanto, ignorar o acaso, mas dominá-lo. Ter conhecimento da sua existência, se precaver dele (nesse sentido seu encontro foi fundamental), mas não deixar que isso torne foco central na construção de Tebas, do poema. Vale notar que a parte 2, “O Acaso”, é sobre e não contra o acaso. Em suma, o vir à tona do acaso (característica própria desse novo deserto) modifica, então, o problema enfrentado por Anfion: antes o dilema se concentrava na relação da terra com o instrumento, e, a partir daqui, surge um elemento novo, a sonoridade. É depois do sopro da flauta que a voz do próprio Anfion vai aparecer. Pode-se dividir didaticamente o poema em duas partes. Primeira, antes do acaso: o poeta havia entendido a expressão justa para o deserto. Segunda, depois do acaso: o deserto se mostra mais complexo e é preciso que seja incorporado o novo elemento. Para incorporá-lo é imprescindível que se negue toda uma tradição de conservar a musicalidade na construção das cidades. Mesmo mantendo a musicalidade no seu grau zero, ela estava pronta para explodir a qualquer momento; como, de fato, aconteceu. Ciente da possibilidade do seu aparecimento, Anfion decide jogar a flauta fora, deixando claro que o rigor formal com a adequação justa à matéria não serão produtivos caso mantenha o mesmo instrumento para tentar imprimir uma forma consistente ao novo objeto. Essa

sensação só acontece porque o poeta está situado em outro momento, no qual, repito, a musicalidade não dá conta de expressar. A matéria é outra, logo o instrumento tem que ser modificado. Como dito, o processo evolutivo da arte brasileira é diferente, mesmo tentando seguir as mesmas etapas da européia. Os critérios que foram essenciais para construção das outras Tebas, não servem, de modo total, para o novo deserto. Estabelece, assim, uma dialética da negação da negação de maneira particular: é preciso que se negue a negação que provocou uma construção não desejada, tampouco adequada.

Nesse sentido, pode-se dizer que João Cabral de Melo Neto se apropria do *modus operandi* que Paul Valéry teoriza⁵⁰, sobretudo no que concerne a construção cerebral. Porém, a concepção ideal de “poesia pura”, na qual as formas deveriam atingir um grau de complexidade tão grande que, naturalmente, ficariam isentas do real, podendo se comunicar por si só num plano abstrato, é rechaçada pelo poeta brasileiro devido demandas de uma realidade objetiva.

Anfion não é qualquer poeta. Na verdade, antes de ser poeta, fora músico-arquiteto e governou uma cidade de grande relevo para a história da Grécia (pelos menos na mitologia). Além disso, ele reestruturou a cidade de Paul Valéry. Trazendo consigo toda essa tradição, “entre os esqueletos do antigo vocabulário”, ele não incide no erro de fazer uma simples cópia ou reaproveitar os projetos anteriores e aplicá-los na seca nordestina. Mesmo sendo “traído” pelo acaso, visto que ele erroneamente o ignorou, ainda assim, foi capaz de aprender a lidar com essa nova matéria. A solução foi jogar a flauta fora aos “peixes surdos-mudos”, onde este instrumento não poderia mais ser usado. Nesse sentido,

⁵⁰ A influência de Paul Valéry vem mais de sua teoria do que de sua poesia, conforme o depoimento de José Aderaldo Castello, (1996, p.51): “De Valéry, ele lê os ensaios, não os versos, que não o interessam”.

Anfion é um grande poeta porque deixou que a matéria exigisse a melhor maneira de expressá-la, ele aprendeu com o deserto a melhor forma para “alancar” o deserto.

A escolha dessa figura mitológica implica noutras considerações: a retomada de uma estética que privilegia a clareza, a ordem lógica, a simplicidade, o equilíbrio, a adequação ao pensamento, e, tudo isso, seguindo os preceitos da *mímeses* aristotélica, na qual o material (pedra, rochedo, concreto) já está expresso e representado na *poien* (donde vem poesia). É insuficiente a simples imitação, ou a simples descrição do que se pretende mimetizar, é preciso dramatizar esse processo. O deserto atual demanda o entendimento do seu funcionamento para que possa ser construída uma *mímeses* completa. Desse modo, a retomada de Anfion é influenciada por Valéry, e de certa maneira do movimento artístico europeu em voga, mas se restringe a essa sinalização de busca (que é fundamental). Na pesquisa do clássico, João Cabral encontra uma maneira de iniciar uma abordagem nova da matéria, mas é o próprio objeto que define e molda essa configuração.

Nesse sentido, Anfion não é qualquer poeta. Tampouco qualquer o é João Cabral de Melo Neto, o qual entendeu a necessidade da arte brasileira em não ficar restrita e fiel a maneira de que a européia chegava à nossa cultura. Conclusão advinda de uma profunda reflexão sobre a literatura internacional, mas sem desligá-la da realidade brasileira. O realismo crítico está exatamente na capacidade de João Cabral incorporar a tradição sem deixar que ela dite as regras, mas que possam ser úteis quando contribuírem para atingir traços característicos da realidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto. O homem sem alma**, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FREXEIRO, Fábio. “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa). In: **Da razão á emoção II**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971, pp. 179 – 192.
- LIMA, Luiz Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In: **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização brasileiro, 1968, pp. 237 – 410.
- LUKÁCS, Györg. **Prolegômenos para uma ontologia do ser**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada”. In: **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 84 – 187.
- STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”. In: Boletim de pesquisa NELIC. Edição especial vol. 4. **Dentro da perda da memória**. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>. Acesso: 7 de abril de 2014.
- VALÉRY, Paul. “Acerca do *Cemitério Marinho*”. In: **Variedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 161 – 168.

A NOTÍCIA QUE VEIO DO NORTE NO CANTO DO NHAMBÚ

Fernanda Nayanne Barbosa e Alves (UNIMONTES)

Resumo: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa monográfica. Propõe-nos observar a tradução intersemiótica de determinada passagem do romance *Grande Sertão: veredas* para a música “Notícia do Norte” do grupo paulista Nhambuzim, tecendo entre esses dois canais comunicativos análises comparativas. Para tanto, foi utilizada a semiótica como ferramenta teórica a partir da perspectiva de autores como Hildo Honório Couto e Lúcia Santaella, além de outros que nos ajudaram no aspecto musical, como Murray Schafer e James Russel. Os horizontes dialógicos entre sistemas semióticos distintos são redimensionados quando postos em comparação. Pretendemos, assim, analisar o processo intersemiótico, bem como avaliar até que ponto a música se assemelha ao romance. As considerações aqui desenvolvidas contribuíram para novos olhares e novas perspectivas tangentes à obra maior de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: música, literatura, semiótica.

O presente trabalho nos propõe uma análise intersemiótica entre determinada cena do romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e uma música cujo nome é “Notícia do Norte”, que foi baseada nessa mesma cena do romance e que é de autoria do grupo Nhambuzim. Para tanto, utilizaremos a semiótica e, desse modo, esclarecemos que ela é a ciência que representa todas as formas de linguagem, incluindo fenômenos linguísticos e culturais. A palavra semiótica vem do termo grego ‘semeion’, que denota signo. Hildo Honório Couto descreve-a como uma “(...) ciência geral dos signos ou, melhormente, a ciência dos sistemas de signos.” (COUTO, 1983, p. 15). Tentando

compreender o que é semiótica, Santaella nos propõe refletir sobre a relação existente entre imagem e palavra, por exemplo, qual a relação entre a palavra guerra e sua representação. Pensando em *Grande Sertão: veredas* guerra é um signo forte, que está conectado à morte. A guerra é desencadeada por causa da morte de Joca Ramiro, representando nesse contexto vingança e termina com a morte de Diadorim, representando as consequências advindas do signo guerra em sua significação mais literal: “Luta armada entre nações ou partidos; conflito.” (FERREIRA, 2001, p. 357).

Santaella nos atenta para o cuidado com a simplificação do que seja signo. Ela nos propõe reflexões sobre a relação entre signo, objeto e interpretante formando um processo ordenado. Há outra ressalva:

(...) o signo perde o seu caráter de significante perfeito (isto é, genuíno) se a série de interpretantes sucessivos vier a ter fim, implica o fato de que nenhum interpretante de nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo. Faz parte da própria forma lógica de geração do signo que ela seja a forma de um processo ininterrupto, sem limites finitos. (SANTAELLA, 2008, p. 18).

Isso quer dizer que as interpretações atuais devem ser re-interpretadas e gerar novas interpretações. Santaella conclui: “Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer.” (SANTAELLA, 2008, p. 19).

Hildo Honório Couto nos apresenta o seguinte triângulo, onde “C” representa a ciência ou conhecimento, “S” o sujeito intérprete e “O” o objeto cognoscível ou objeto do conhecimento.

C

/ \

S-----O

235

Nota-se pelo esquema que o conhecimento é que conecta o sujeito ao objeto cognoscível. A reafirmação da semiótica na postura de ciência é dada pelo próprio Couto: “a semiótica é, como uma ciência, parte da ciência em geral; por outro lado, a ciência como linguagem, é objeto da semiótica” (COUTO, 1983, p. 18).

R. Murray Schafer, canadense, foi o mentor de um novo conceito musical: a paisagem sonora. Schafer definiu música como, “sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos” (SCHAFER, 1991, p. 187). Para ele, “a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo”. (SCHAFER, 1991, p. 187). Isso quer dizer que os sons que nos rodeiam são interpretados como música. A partir do termo *Landscape*, que significa paisagem, Murray criou o neologismo *Soundscape* (paisagem sonora). Inicialmente, os estudos de Schafer “tinham como preocupação analisar o ambiente acústico a sua volta e realizar um mapa sonoro das regiões estudadas (geralmente o próprio Canadá) criando um catálogo dos sons característicos de cada região.” (TOFOLLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2003, p. 03). Todavia, as mudanças sonoras nas paisagens decorrentes de processos como urbanização e industrialização atrapalharam os planos de Murray. A paisagem sonora ficou compreendida como um conjunto de sons (ambiente acústico) que remete a uma paisagem visual (região, cidade ou

mesmo lugar específico). A paisagem sonora deve permitir ao ouvinte reconhecer um ambiente apenas através do som.

Utilizamos também em nosso trabalho o circunplexo de Russell. Esse circunplexo se apresenta sob a forma de um plano cartesiano contendo, naturalmente, dois eixos: um vertical e outro horizontal. O eixo vertical nos apresenta o grau de atividade, o que significa dizer se a música provoca maior (para cima) ou menor (para baixo) agitação. O eixo horizontal guarda as valências positiva (para a direita) e negativa (para a esquerda). As sensações e emoções promovidas pelas músicas são apuradas de forma genérica, e não individualmente. No gráfico, as descrições gerais dos sentimentos ficam sempre nas bordas, formando quase um círculo. Isso porque o centro, encontro dos eixos, é nulo, ou seja, representa a ausência de sentimentos. Veja na figura 1 o modelo desse circunplexo:



FIG. 1: Modelo circunplexo de Russell.

FONTE: GERLING; SANTOS; DOMINICI, 2009, p. 55.

A relação entre música e literatura é mais intrínseca do que se imagina. Trabalhamos a música sob o viés de arte complementar à literatura, pois como nos afirma

Gabriela Reinaldo, “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Assim, notamos o caráter complementar entre tais artes. O próprio Guimarães Rosa, em correspondência ao crítico Günter Lorenz, disse que “a música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer (Rosa, *apud* LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008. p. 01).

No que diz respeito à aproximação entre música e *Grande sertão: veredas*, Gabriela Reinaldo afirma que há cadência rítmica nas frases da obra e denomina essa rítmica de “música subjacente”. Não há como determinar o ritmo que atende à produção em questão, mas basta ler Guimarães Rosa para notar a musicalidade expressiva de suas escritas. O próprio autor afirmou a presença da musicalidade em sua obra: “Sou precisamente um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro (Rosa, *apud* LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008. p. 01).

Retomamos, agora, nossa discussão sobre o signo guerra para unirmos *Grande Sertão: veredas* à música “Notícia do Norte”. Guerra é a fita que enlaça os dois sistemas semióticos: música e literatura. Em *Grande Sertão: veredas*, variadas guerras acontecem em vários momentos, com finalidades distintas. Todavia, é a guerra pela vingança da morte de Joca Ramiro a que nos interessa para este estudo. É necessário esclarecer que essa guerra é resultado de outras guerras e, por sua complexidade, nos instiga a refletir sobre suas causas e consequências.

Tudo começou quando Zé Bebelo que, apesar de ser jagunço, decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Deu-se que, por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para Zé Bebelo.

Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro, sem carecer da pena de morte. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado: “Mesmo eu vi o Hermógenes: ele se amargou, engulindo de boca fechada. – ‘Diadorim’ – eu disse – ‘esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja...’” (ROSA, 2001, p. 298-297). Foi pela inveja, ciúmes e contradição que Hermógenes veio a matar Joca Ramiro, desencadeando nova guerra por novo motivo.

A música a ser analisada (anexo A), apresenta o motivo que desencadeou a guerra principal da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece, então, como causa para o aparecimento desse signo guerra. É interessante notarmos na letra o jogo do título com a notícia tal como é apresentada na música: notícia do Norte, notícia de Morte. A troca de um único fonema nos descreve a notícia, amplia os sentidos da letra e retém maior carga imagética.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência aos sons descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos “Bateu o primeiro toró de chuva.” (ROSA, 2001, p. 310); “As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas (...)” (ROSA, 2001, p. 310-311). Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança que formam signos intensos caminhando para um sentimentalismo fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro. A música em compasso binário (2/4) e ritmo de baião (figura 2), que tem o segundo tempo com marcação forte prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.



FIG 2: Desenho rítmico do baião

FONTE: NOVAES, 2012.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descendentes desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. “Notícia do Norte” possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, um exemplo extraído de Gabriela Reinaldo: “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo, harmonia, cadências, escalas, tipos de instrumentos dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: “O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou (...)” (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – “No céu brotaram as nuvens do ódio” – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (figura 3). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.

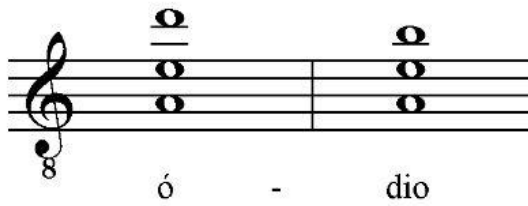


FIG. 3: Desenho das três vozes em partitura.

FONTE: NOVAES, 2012.

No sétimo e oitavo versos – “Um bramava, um calava / Um outro caía” – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços bramando, gritando e caindo (figura 4).



FIG. 4: Vozes entrecruzadas na partitura.

FONTE: NOVAES, 2012.

É relevante notar que a palavra caía literalmente cai, uma vez que a partitura nos mostra notas descendentes. No plano da narrativa caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. Diadorim caiu no sentido de ser atraído pela gravidade. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerce. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai.

Logo após o décimo verso – “Zunido de bala” –, há uma sequência de notas (figura 5) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical nos provoca inquietação e suspense, conforme o circunflexo de Russel, por causa da velocidade e repetição das notas.



FIG. 5: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira.

FONTE: NOVAES, 2012.

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com o Hermógenes, autor do crime. “Aquele Hermógenes (...) Eu criava nêjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da

narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado vem sugerir esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase “sabe sinhô”, em caráter dialógico⁵¹, como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia. Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de

⁵¹ Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (ROSA, 2001, p. 311-312).

A música foi dividida em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande sertão: veredas*. A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos – “Brabo pardo chegou banhado de lama / Gavião-cujo que veio do norte/ Trouxe agouro e notícia de morte/ Notícia do fim de Joca Ramiro” – que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha, compositor da música, se manteve bastante fiel à obra deixando transparecer a notícia da morte de Joca Ramiro e o portador da notícia: Gavião-Cujo. O compositor relatou ainda o lugar de onde se trazia a notícia (Norte) e como se encontrava Gavião-Cujo (banhado de lama). O uso do verbo “banhar” faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: “Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota (...)” (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra. Em *Grande sertão: veredas*, primeiro narra-se o nome do portador da notícia, depois de onde ele vinha e por último como ele estava, ao passo em que na música, primeiro se relata o estado do portador da notícia, seguido por seu nome e pelo local de onde vinha. A inversão na ordem desses fatos nos permite produzir sentidos variados. Essa troca de lugar enfatiza elementos diferentes. No romance, enfatiza-se o estado físico do Gavião-Cujo, chamando atenção para a chuva no sertão, o que é raro. Já na música, a ênfase maior fica para o lugar de onde

o Gavião-Cujo vinha. A música muda o foco para consolidar seu título “Notícia do Norte”. Porém, ambos os sistemas semióticos nos apresentam esses fatos gradativamente, como se fossem nos preparando para a notícia. Tanto a música quanto a literatura conseguem nos tencionar para um fato posterior a partir de descrições anteriores.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois – “No céu moídas as nuvens da dor / No céu brotaram as nuvens do ódio/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão” – e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro. Isso porque Joca Ramiro não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: “Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor.” (ROSA, 2001. p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra como as nuvens e o vazio do chão. Não há na música a citação de um mundo desgovernado fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído à Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda. Há de se ressaltar que a variação do texto entre diferentes sistemas semióticos é previsível, até porque os próprios sistemas são diferentes e possuem características específicas. A música, por exemplo, não dispõe de tanta liberdade descritiva quanto a literatura. Por isso encontramos na obra muitos elementos que não foram representados na música.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito – “Um bramava, um calava/ Um outro caía/ Caiu e de fúria explodiu/ Um rio de lágrimas sobre a face vermelha/ Um rio de lágrimas”. O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos

mencionados caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música expõe o choro de Diadorim como em maior quantidade do que existe no romance. A obra não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lágrimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar, porém, o jogo de palavras que forma a expressão “rio de lágrimas” quando rio deixa de ser substantivo e passa a representar um verbo flexionado em primeira pessoa do singular, como se fosse possível achar graça do choro de tristeza: eu rio de lágrimas.

A reação extrapolada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo da sua dor. Riobaldo desconfiava: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?” (ROSA, 2001, p. 444) “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (ROSA, 2001, p. 54) . A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. “‘Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...’” (ROSA, 2001, p. 126). “(...) Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai (...)” (ROSA, 2001, p. 46).

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – “Traição pelas costas/ Zunido de bala” –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traía: Hermógenes. “– ‘... Matou foi o Hermógenes...’” (ROSA, 2001, p. 312). “Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer.” (ROSA, 2001, p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem

que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à obra. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande Sertão: veredas* estão presentes na música.

A quinta parte, versos onze e doze – “Trouxe raiva e vingança de morte/ Vingança ao fim do grande Ramiro” –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se este não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa é a consequência da morte de Joca Ramiro. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez, a música se apresenta em sintonia com a obra: “– ‘Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? (...)’” (ROSA, 2001, p. 313). “Era a outra guerra.” (ROSA, 2001, p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – “Amigo olhar-de-esmeralda”. Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. “Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse.” (ROSA, 2001, p. 119-120). A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da

chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: “Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.” (ROSA, 2001, p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: “(...) era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (ROSA, 2001, p. 118). Também no segundo encontro, ocorrido anos mais tarde após o primeiro, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas (...)” (ROSA, 2001, p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a “música subjacente”, teorizada por Gabriela Reinaldo. Fazem parte dessa música rosiana outras palavras e expressões presentes no relato, que contêm sonoridades muito singulares e que, discretamente, evocam ritmo e musicalidade como “vuvu vavava”, “ronda-roda”, “garcejo”, “dansa”, “sofrerzinho”, “cavalheiro-da-sala”, “jagunçosisso”, “burumbum”, “desmorder os dentes”, “cabeleira sem cabeça”, “versegurar com os olhos”, “feito coisa-feita”, entre muitas outras.

Guimarães Rosa pode ser considerado um escritor compositor pelo fato de produzir uma literatura carregada de musicalidade. Não é à toa que encontramos uma quantidade considerável de músicas compostas a partir das suas obras. São gravados CDs inteiros apenas com músicas baseadas na literatura rosiana, como por exemplo o CD *Rosário*, de onde vem a música “Notícia do norte”, e o CD *Imaginário Roseano*, sem mencionar outras músicas que são inspiradas na musicalidade das obras de Guimarães. Neste trabalho, realizamos a análise da música “Notícia do Norte” em relação ao romance a partir de

conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos. A música em questão integra ou mesmo facilita a compreensão da obra, reforçando ideias, apresentando novas, ou talvez propondo um novo olhar para o trecho ao qual se refere. Nesse ponto, notamos a relevância de casar música e literatura, concluindo que esses sistemas são, além de pertinentes um ao outro, complementares. Nosso trabalho pretendeu, portanto, contribuir para o desenvolvimento da crítica no âmbito da literatura comparada, expandindo métodos de trabalho com a literatura e apontando novos olhares para a produção rosiana.

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: O minidicionário da língua portuguesa século XXI**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. **V SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais**. Anais. Goiânia, GO: Editora UFG, 2009. p. 51-61.
- NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em 22 de ago. 2012.
- PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. **Educação Pública**. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso 21 de em ago. 2012.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: ROSS, Alex. **Escuta só**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 40-75.
- SANTAELLA, M. L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. 3 reimpressão da 1ª edição de 2000. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, M. L. Palavras, imagem e enigmas. **Revista USP**, nº16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf>>. Acesso em 6 de set. 2012.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**; trad. Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Araraquara, SP: UNESP, 1991.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. **A música na prosa de Guimarães Rosa**. São Paulo, 2009. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em set. 2012.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. **Paisagem Sonora: uma proposta de análise**. 2003.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexos

Anexo A

Notícia do Norte

Música: Joel Teixeira

Letra: Edson Penha

insp. em *Grande Sertão: Veredas*

1 Brabo pardo chegou banhado de lama

2 Gavião-cujo que veio do norte

3 Trouxe agouro e notícia de morte

4 Notícia do fim de Joca Ramiro

5 No céu moídas as nuvens da dor

6 No céu brotaram as nuvens do ódio

7 Um bramava, um calava

8 Um outro caía

9 Traição pelas costas

10 Zunido de bala

11 Trouxe raiva e vingança de morte

12 Vingança ao fim do grande Ramiro

- 13 No céu moídas as nuvens da dor
- 14 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 15 Amigo olhar-de-esmeralda
- 16 Caiu e de fúria explodiu
- 17 Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
- 18 Um rio de lágrimas
- 19 Vazio ficou o chão
- 20 E o mundo se perdeu da razão
- 21 Vazio ficou o chão
- 22 E o mundo se perdeu da razão

O BOM SAMBA: UMA FORMA DE ORAÇÃO

Francisco Antonio Romanelli (UNINCOR)

Resumo: O samba, gênero musical identitário do Brasil, é veículo de farta produção poética. Além disso, dá voz ao sambista, que não raras vezes pertence a segmentos economicamente empobrecidos, mas que, a despeito das naturais e costumeiras agruras do cotidiano sofrido, reflete a existência na canção. Esse processo de filosofar poético através do samba mostra ao sambista uma grandiosidade digna de devoção e de culto ao próprio samba, como remédio para as dores da existência e para os males do espírito. Como diz Chico Buarque "se todo mundo sambasse / seria tão fácil viver". É esse respeito devocional e essa confiança medicinal dada ao samba que se foca neste trabalho.

Palavras-chave: Samba. Samba devocional. Poesia.

Esta triste melodia

[...] é meu samba em feito de oração

Noel Rosa e Vadico

O samba tem um forte acento místico e religioso que entremeia seu compasso e seus versos. Na ancestralidade, costumava misturar-se aos rituais de culto aos orixás, em rodas de capoeira, macumba ou candomblé. Era parte do quadro religioso dos negros e descendentes no início do século XX no Brasil. Como dizem Wlamyra Albuquerque e Fraga Filho, "quando o século XX se inaugurou, as religiões afro-brasileiras já estavam solidamente assentadas na sociedade brasileira. Estavam constituídos o candomblé na

Bahia, a umbanda no Rio de Janeiro, xangô no Recife, batuque em Porto Alegre e Casa das Minas no Maranhão" (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 239).

Ao caminhar rumo à comercialização e à replicação e distribuição pela indústria de massa, o samba se viu forçado a se afastar dos terreiros religiosos e a romper com a "funcionalidade" religiosa que, muitas das vezes, o instituía. Adquiriu, por isso, mesmo depois de se emancipar do culto religioso, uma característica devocional. Mas, ao invés de prestar culto a divindades de uma determinada religião, o samba é o próprio objeto de culto. O samba, que ainda hoje incorpora o corpo do sambista como extravasamento do espírito recalcado de devoção, sempre se manifesta como um poder irresistível. O sambista é o samba encarnado, carregando em si toda uma tradição ancestral. É o sacerdote do culto ao samba.

Walnice Galvão vê poder religioso no samba quando diz que a motivação do sambista carioca está "na irresistível batida rítmica da percussão, peça essencial (junto com a bebida e outras substâncias) de acesso ao transe" (GALVÃO, 2009, p. 92). Por outro lado, não é sem motivo que um dos grandes poetas da música popular brasileira, Vinícius de Moraes diz na letra da canção "Samba da bênção", parceria com Baden Powell, que "o bom samba é uma forma de oração". Coube a Noel Rosa, argumenta-se aqui, a execução de um grande projeto de libertação do samba, inclusive de sua instrumentalidade religiosa. Para Noel, o samba era autônomo na sua função de culto: adequado a despertar o transe nos sambistas, mas sem depender da instalação do ritual religioso. Por si só, o samba se bastava como fonte de transcendência. Noel começa a ruptura dessa função instrumental do samba na canção "Feitio de Oração", parceria com Vadico, em que, muito antes de Vinícius, já dissera que "essa triste melodia / [...] é meu samba em feitio de oração".

Noel Rosa mudou sua conduta, foi "pra" luta e consagrou e confirmou esse poder devocional do samba. Libertou o samba das amarras que o prendiam à tradição religiosa petrificada, impeditiva de sua evolução, e o apresentou como um corpo devocional que por si só poderia, autonomamente, dar oportunidade ao transe místico e preencher a necessidade religiosa do sambista. Com isso, transformou o samba em um feitiço decente.

O pessoal do bairro do Estácio fez a adaptação perfeita do ritmo, para veiculação radiofônica, gravação fonográfica e desenvolvimento das escolas de samba. Isso, no finalzinho da década de 1920. Por volta de 1927, acredita-se. E, com isso, esse chamado "novo" ritmo ou samba "moderno" acabou por prevalecer e é o ritmo praticado até os dias de hoje, quando se fala em samba. É a ele que se agrega a identidade musical brasileira. O projeto de Noel para libertação do samba, fosse consciente ou não, além de demonstrar o poder de autonomia de culto que o samba possuía, pretendia transfigurar o sambista e o produto samba, em imagens que pudessem ser aceitas e assimiladas universalmente por todas as classes sociais e divisões geográficas do país. Tinha por meta adequar e enquadrar o samba "selvagem", transgressor, marginal, associado à vadiagem e à violência, que era o samba que então se construía, em uma música "decente", que fosse apropriada ao pleno consumo nacional. Mas, para isso, também precisava transfigurar a imagem do compositor popular, sambista, em artista de valor (utilizando-se o critério de valoração de toda a comunidade brasileira), para longe da imagem então materializada de valentão, beberrão, desordeiro, vadio e criminoso que o estigmatizava.

Para levar adiante e em bom êxito seu projeto, tinha que encontrar uma "terceira via", o "caminho do meio", a fórmula "mágica" que edificasse a ponte sobre os abismos do mundo dividido entre **morro** e **asfalto** e da sociedade dividida entre **erudição** e **popularidade**. Para isso, tinha que "relativizar", sem os trair ou negar, os conceitos

religiosos e tradicionais da canção popular e da resistência cultural negra. Como técnica utilizou as canções em forma de crônicas reflexivas da vida difícil e sofrida dos habitantes da pobreza, confinados a guetos, cortiços e morros, veiculadores legítimos da alma do samba; vida que era bastante próxima de Noel. Apesar de ele ser branco e de classe média, compartilhava da amizade do Pessoal do Estácio e dos morros. Para isso, como ferramenta, usou o pensamento reflexivo - a filosofia do cotidiano -, em libelos poéticos com a versatilidade das letras fáceis em tom coloquial e com denúncia social. Tudo isso com bom humor, ironia e deboche adequados a uma linguagem polissêmica extremamente bem construída, como cabe ao "malandro folgado", figura que também ele instituiu.

Noel Rosa não estava isolado **no** mundo e **do** mundo. Por um desses caprichos estranhos e inexplicáveis do acaso, nasceu no momento absolutamente adequado em que a canção popular estava se construindo como identidade dos povos ao redor de todo o planeta. Como bem acentua José Rafael Bastos, "a música que a partir dos anos 30 deste século invade o planeta até suas franjas mais remotas atende a lógicas locais, regionais e nacionais, e simultaneamente a uma lógica mundial". Essa lógica, que operava como um "tipo de engenharia identital", foi construída como uma "espécie de degenerescência da música artística" que "opera tanto no nível do senso comum quanto no dos saberes musicológicos, com relação à qual ela seria 'ligeira' que encontra na folclórica a sua matéria-prima". Essa era uma lógica de sentido universal, abarcando toda a musicologia planetária, "caracterizada no plano econômico-político pelo contexto neocolonialista" (BASTOS, 1995, p. 1-2) e que se colocava a serviço de consolidar as músicas populares como expressões artísticas legítimas e veículos adequados para consumo de massa e produção de capital. Capaz de consolidar identidades de nações e enriquecer os grandes empresários da indústria cultural.

Mesmo dotado da genialidade (que ele próprio chamava de "bossa") e da erudição (família tradicional, classe média, com letramento de elite, chegando até o terceiro ano de medicina) necessárias para realizar tarefa de tal envergadura, Noel tinha à disposição os meios adequados para o trabalho: o ritmo do Estácio, a radiodifusão, a gravação elétrica e o carnaval das escolas de samba, todos bafejados pelo "idealismo capitalista" de "cultura de massa" que se apossava da arte do planeta, apoiado no "estabelecimento tecnológico industrial, através da fonografia inicialmente do disco, do rádio e do cinema falado". A música popular, portanto, quando "aparece no mundo, ela o faz em bloco, manifestando-se como um fenômeno global da modernidade recente" (BASTOS, 1995, p. 2). A esse fenômeno, os cancionistas populares brasileiros aderem, segundo a cartilha apropriada, de Noel Rosa.

Somam-se a esses fatores a convergência de três grandes interesses locais: (1) o "fenômeno" Francisco Alves. O cantor acumulava progressivamente, cada vez mais, grande volume de fãs fervorosos de todo o país. Era, no dizer de Carlos Sandroni, "a estrela mais brilhante do firmamento do rádio e do disco no país" (SANDRONI, s/d, p. 80). Tinha interesse em difundir a música popular entre as pessoas da grande massa de consumidores domésticos (ainda que por motivos, até hoje, discutíveis) através da veiculação radiofônica e das gravações de discos. Com isso, fez a ponte entre o sambista e as mídias de gravação e reprodução. (2) O interesse da indústria cultural, que soube explorar o rico filão, propiciador de grandes lucros, representado pelo nascente veio da comercialização do produto genuinamente nacional. (3) O interesse político do interventor e, depois, prefeito carioca, Pedro Ernesto (MOURELLE, 2009, p. 187-188; 198) e do presidente republicano Getúlio Vargas (MOURELLE, 2009b, p. 68), que construíram governos populistas tendo projetos de aproximações com as classes desfavorecidas.

A tais interesses, diretos, pode-se dizer, somam-se o apoio da mídia escrita e o espírito estético modernista de valorização das representações populares "autênticas" nas artes em geral; espírito dentro do qual a obra de Noel se encaixou com perfeição. À época, o modernismo brasileiro, uma tendência estética universal, respeitadas as peculiaridades de cada país, mostrava a importância de se valorizar as expressões culturais legítimas do povo e a necessidade de elevá-las a um dos fatores constitutivos de uma identidade artístico-musical do Brasil (LEITÃO, 2011, p. 93).

Não cabe na proposta nem na extensão desta comunicação desembaraçar o emaranhado desses fatores, nem dissecar essa teia argumentativa. Por isso restringe-se ao **acontecimento** Noel, que, com sua habilidade e capacidade criadoras, além de sua ilustração no letramento, foi argamassa que conseguiu juntar todas essas peças. Para explicar o seu sucesso, dentre uma dezena de bons e sólidos motivos, para o fio argumentativo que agora interessa, foca-se aqui a uma **única** fala (sem trocadilhar), a do linguista e pensador russo Mikhail Bakhtin, que, analisando a poética de Dostoiévski, mostra a valorização da obra através da "interação dialógica", nas "relações dialógicas" entre as vozes que envolvem o texto (BAKHTIN, 2005, p. 89). Ou seja, a grandiosidade da arte é apresentada pela polifonia das vozes de seus atores, conforme assim os realizam os seus autores.

Acrescenta, ainda, que a ideia é "um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências" (BAKHTIN, 2005, p. 87). A forma de manobrar as ideias e as vozes no produto de sua arte gera a "interação dialógica", a polifonia bakhtiniana (processo de desvelamento textual das vozes dentro da obra), que é uma das maiores, senão a maior das chaves do sucesso de Noel Rosa, que a manobrou com a máxima eficiência e habilidade possíveis. Noel libertou o samba das amarras que o

prendiam à tradição cristalizada, principalmente religiosa e delinquente, e construiu uma ponte sobre o abismo da divisão do mundo social e geográfico. Colocou a Vila (e com isso, a si mesmo) no vértice desse novo processo transformador. Já no seu primeiro samba - "Eu vou pra Vila", de 1929 - o esboço de seu projeto pode ser vislumbrado. Noel começa a se opor à malandragem meramente marginal e vadia e dá à Vila Isabel a paternidade de um samba novo:

Não tenho medo de bamba

Na roda de samba

Eu sou bacharel

Andando pela batucada

Onde eu vi gente levada

Foi lá em Vila Isabel...

[...]

Eu vou pra Vila

Aonde o samba é da coroa.

[...]

Eu vou pra Vila

Pois quem é bom não se mistura

Quando eu me formei no samba

Recebi uma medalha

Eu vou pra Vila

Pro samba do chapéu de palha.

A polícia em toda a zona

Proibiu a batucada

Eu vou pra Vila

Onde a polícia é camarada.

Como se vê, Noel reconhece ser "bacharel" no samba, capaz de confrontar os bambas nas provocações naturais das rodas de samba. Por isso, se dá o direito de transformar o "malandro vadio" de toda a zona do samba em "gente levada". Posteriormente, a partir da conhecida polêmica com Wilson Batista, Noel contesta e confronta a figura do malandro brigão e violento, orgulhoso de "ser tão vadio", e propõe a substituição de um conceito de malandragem agressiva para um de "folga". Ou seja, o mundo civilizado há de reconhecer que quem transita pela corda bamba da vida na malandragem, de maneira dúbia, polissêmica, crítica, evanescente, é o "rapaz folgado" e não o malandro vadio (SANDRONI, 2012, p. 179). O "levado" tem origem estabelecida por ele em Vila Isabel.

A um olhar mais atento pode-se ver que, a despeito de a Vila Isabel ser realmente reduto de bons compositores, cancionistas e batuqueiros, Noel provoca uma aproximação identitária entre o bairro e si próprio, que vai perdurar em composições posteriores, como, por exemplo, em "Feitiço da Vila", composta com Vadico. Empresta sua identidade musical à Vila e a personifica em si. Portanto, Noel transforma o "malandro vadio" de toda a zona do samba em "gente levada", posteriormente, "rapaz folgado", por um ato de realeza, "da coroa", com a autoridade que lhe dá a Vila, que tem nome de princesa.

O lugar dos "levados" (posteriormente "berço dos folgados", titulação atribuída à Vila por Wilson Batista, na canção "Conversa fiada", sequência da polêmica após "Feitiço

da Vila") é a Vila Isabel. Outras regiões são "da batucada", mas o samba da Vila é "da coroa": da realeza, de sangue nobre, capaz de promulgar a "lei áurea" do samba. É a princesa que acabou com a escravidão e que agora dá maioria e liberdade ao samba. O dialogismo de Noel permite que também se veja a ideia de "coroa" como o outro lado, o verso da moeda daqueles dias. A "cara", que identifica o valor da moeda, é o malandro violento, brigão, marginal e monológico, ou a religião dos batuques aos orixás; a coroa, nem sempre precisa, é o malandro folgado, dialógico. E a nova forma de culto que o samba, naquele momento, instaura. Noel apresenta o novo malandro folgado em "Com que roupa?". Com isso, atualizou uma das principais vozes do samba. O próximo passo foi demonstrar tanto o fervor religioso **ao** samba como o potencial devocional **do** samba em "Feitio de Oração", quando, também, cauteriza a ferida representada pela divisão morro *versus* asfalto ou cidade:

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que, por infelicidade,
Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

Por isso agora lá na Penha
Vou mandar minha morena
Pra cantar com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba em feito de oração

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração

Transfere o poder de culto das rodas de samba, de capoeira, macumba e candomblé para o próprio samba, voz rítmica e melódica universal, do morro e da cidade, já que nem de um ou de outro ponto geográfico vem, mas vem, isso sim, da alma poética incomodada por uma paixão que o faz jorrar a partir do coração, simbolizando o espírito do sambista. Ao se seguir tal raciocínio, tem-se que a paixão que o eu lírico declara então suportar não vem de uma ruptura amorosa, mas da necessidade de autonomia do samba. Este é o grito de independência do samba, sua declaração formal de maioria: "esta triste melodia / que é meu samba em feito de oração". Noel reafirmou seus votos, de forma mais incisiva e clara, em "Feitiço da Vila":

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila

Ao abraçar o samba

[...]

Lá, em Vila Isabel,

Quem é bacharel

Não tem medo de bamba.

[...]

E a Vila Isabel dá samba.

A vila tem um feitiço sem farofa

Sem vela e sem vintém

Que nos faz bem

Tendo nome de princesa

Transformou o samba

Num feitiço descente

Que prende a gente

[...]

Eu sei tudo o que faço

sei por onde passo

paixão não me aniquila

[...]

"Feitiço da Vila" reforça a anterior "Eu vou pra Vila" reafirmando que o bacharel do samba enfrenta dignamente o bamba, usando, ao invés de meios violentos, como o das pernadas, a erudição e a inspiração, o samba feito com "papel e lápis", como esclarece em "Rapaz folgado". Isto é, o samba intelectual, inteligente, letrado, pode tomar o lugar do

samba meramente batucado. Novamente invoca a realeza da Vila, que tem nome de princesa, como autoridade para dar novo começo ao gênero. Afinal, o samba inteligente da Vila não atrai a perseguição policial, ao contrário da batucada, que foi proibida em toda a zona. A polícia se mostra "camarada" ao novo malandro, o "levado", o "folgado", que, polissêmico deixa a eterna dúvida de ser ou não ilegítimo, ilegal, marginal. A forma de elaboração das letras de música ou da apresentação dos temas, em Noel, foi única e original. Como diz Mayra Pinto, Noel trouxe "para a canção popular uma sofisticação discursiva jamais esboçada na canção popular antes dele", inaugurando um "paradigma poético", quase sempre atravessado pela ironia e pelo humor, "em que a voz lírica [...] fala de um lugar social tenso e em constante oposição aos valores dominantes" (PINTO, 2012, p. 23).

O mais importante nessa canção é que aqui Noel demonstra o seu samba devocional. Sabia que os caminhos do samba seriam árduos e dificultados se não se afastasse da tradição arraigada dos batuques, seja com a religião, seja com a violência das pernadas, seja com o malandro transgressor explícito do sistema legal. Por isso, apresenta o samba que não é adequado para prestar culto aos deuses, mas é adequado para ser ele mesmo cultuado, já que por sua simples manifestação, na instauração da roda, produz o êxtase religioso: "A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço descente / Que prende a gente". O samba da Vila também enfeitiça, assim como os rituais religiosos, mas seu feitiço é decente. Não no sentido de diminuir o feitiço ou o fervor religioso tradicionais. Mas a religião estava colocada à margem da lei e o "feitiço decente" assim era chamado porque não ofendia ao sistema legal, nem à consolidação social ordinária e, da mesma forma, não ofendia a religião oficial, não a agredia com "despachos" intimidantes, já que

era um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém. Como observa Carlos Sandroni, "a palavra 'decente' denota principalmente aceitação social" (SANDRONI, 2012, p. 173).

Não se pode esquecer que, também aqui, Noel se apropriava de uma tendência global, aquela que, no dizer de José Rafael Bastos, "reinventa a arte como religião". A liberdade do culto artístico era uma ânsia da música que "agora parece ter sido roubada ao estabelecimento estatal-religioso pela sociedade [...] constituída por indivíduos que, estando 'dentro do mundo', buscam, entretanto, obscurecer ou mesmo escamotear tal pertinência [religiosa] através de uma ideologia que encontra na liberdade e na igualdade seus valores mais significativos" (BASTOS, 1995, p. 2).

O feitiço da Vila além de legalmente adequado é psicologicamente curativo, porque "nos faz bem". Quando a ele se entrega, o corpo se deixa levar no êxtase, pois o feitiço decente "prende a gente". Apesar de continuar **enfeitando**, como lembra Carlos Sandroni, "passaria a estar desprovido dos sinais exteriores" do feitiço tradicional. Mostra um feitiço "mais espiritualizado, como um remédio homeopático, em que a ausência física da substância eficiente pode representar um incremento de sua presença energética, destilada, purificada e por isso muito mais potente". Afinal, a libertação do samba por Noel, o representante da Vila, enquanto analogia com a libertação dos escravos pela Princesa, que dá nome à Vila, mostra que Noel, reconhecendo o "direito à cidadania por parte do negro", invocou ainda o direito à cidadania "por parte do samba" (SANDRONI, 2012, p. 173).

Com a perspicácia e a erudição que lhe são peculiares, Sandroni ainda observa que a mesma técnica que Noel emprega para transmutar o malandro, ele emprega para transcender o enlevo religioso do samba:

Ora, percebe-se que, aqui, estes objetos estão para o malandro exatamente como a farofa, a vela e o vintém estavam para o feitiço, no "Feitiço da Vila". Em ambos os casos, os objetos são o que chamei de signos exteriores de uma identidade; e em ambos os casos Noel propõe sua supressão, para que em seu lugar apareça o samba. O feitiço, tornado decente por sua transformação em samba, e o malandro tornado sambista pela intermediação de papel e lápis, são evidentes transformações da mesma ideia [...] (SANDRONI, 2012, p. 180).

Noel tinha convicção de ser esse o caminho adequado ao samba. Desde "Feitio de oração" em muito aprimorara seu projeto. Não há mais a dor da perda e da separação com lastros sociais e religiosos que o obrigariam a cantar mais uma triste melodia, fruto da dor cruel da saudade a invadir o peito. Propôs-se construir um novo samba e um novo sambista, aqueles que concentravam personalidade e identidade merecedoras de serem reconhecidas como brasileiras. Desta vez, ele está seguro de seu caminho; não apalpa, não **acha**, não se perde, mas sabe o que faz. Declara: "sei tudo que faço / sei por onde passo / paixão não me aniquila". Caminhou firmemente, com a cabeça erguida do conhecedor e vencedor. Definitivamente, Noel tinha visão clara de que ele, confundindo-se com a realza da Vila, era o messias do samba. E da identidade musical brasileira.

O samba, que se universalizou atravessando os sete mares, é a alegria instantânea, mas fugaz do sambista, como de resto é transitória a embriaguez por bebida ou drogas e o samba, aqui, age como um desses entorpecentes. Uma vez mais, o lenitivo para se escapar

da dor, da tristeza e da nostalgia que são próprios da existência, é tão somente o samba, a única fuga possível.

Os encontros aí estão, na realidade, assim como aí também está a vida, ao derredor, o tempo todo, conscientemente ou inconscientemente. No samba, essa experiência de viver emerge e se instaura como felicidade absoluta, alegria total. O que se tem a fazer é alongar o samba pelo espaço e pelo tempo, fugir das tristezas e encontrar plenitude no transe do samba. Noel soube de tudo isso e soube fazer com que tudo isso se tornasse viável e democraticamente distribuído a todo o país, emergindo em uma nova identidade musical nacional. E soube de mais: que o samba era uma maneira clara de pensar e uma forma objetiva de cumprir uma grande função, a de ajudar a constituir a identidade do povo brasileiro. Para tanto, o que faltava era a formalização da independência e da libertação do samba. E ele, em nome da Vila, assim como a princesa Isabel, tinha o poder de assinar a nova "lei áurea". E o fez.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoievski**. 3.^a Ed. Trad.: BEZERRA, Paulo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAPTISTA, Wilson (sob pseudônimo de SANTORO, Mauro). **Lenço no pescoço**. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor (33.712-a), 1933. 1 disco sonoro. 78 RPM. Samba.
- BAPTISTA, Wilson. Conversa fiada. 1934. Intérprete: Roberto Paiva. In: **Polêmica Wilson Batista x Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Odeon (MODB 3033), 1956. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., estéreo, 12 pol. Lado 2, faixa 3. Samba.
- BASTOS, José Rafael de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: **Antropologia em Primeira Mão - 1995**. Florianópolis, SC: APM-UFSC, 1995. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=62&Itemid=203>. Acesso em: Abr. 2014.

- BUARQUE, Chico. Tem mais samba. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: RGE (XRLP 5303), 1966. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., mono, 12 pol. Lado 1, faixa 2. Samba.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: Poeta da Vila, cronista do Brasil**. 2.^a Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MORAES, Vinícius; POWELL, Baden. Samba da bênção. Intérprete: Vinícius de Moraes. In: **Vinícius: Poesia e canção vol. 1 ao vivo**. São Paulo: Mercury-Philips (Forma 105 VDL), 1966. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., mono, 12 pol. Lado 1, faixa 1. Afro-samba.
- MOURELLE, Thiago Cavaliere. Origens do trabalhismo: a experiência de Pedro Ernesto Baptista na década de 1930. In: **Outros Tempos - Vol. 6, n.º 7, julho de 2009 - Dossiê História e Memória** (p. 53-71). UEMA - Universidade Estadual do Maranhão, 2009b. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/vol.6.7.pdf/Thiago%20Cavaliere.pdf>>. Acesso em: Set. 2014.
- MOURELLE, Thiago Cavaliere. Pedro Ernesto Baptista: um projeto político inovador – de interventor federal a primeiro prefeito eleito da história do Rio de Janeiro. In: **Aedos - Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS**. Vol. 2, n.º 3. UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/10589>>. Acesso em: Set. 2014.
- PINTO, Mayra. **Noel Rosa: O humor na canção**. São Paulo: Ateliê Edit.; FAPESP, 2012.
- ROSA, Noel. **Com que roupa**. 1929. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Pharlofon (selo 13.245-a), 1930. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel. **Eu vou pra Vila**. 1930. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro: Parlophon (selo 13.256-a), 1931. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel. **Rapaz folgado**. 1934. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor (selo 34.368-a), 1938. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel; VADICO [Oswaldo Gogliano]. **Feitiço da Vila**. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon (selo 11.175-a), 1934. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel; VADICO [Oswaldo Gogliano]. **Feitio de oração**. Intérprete: Castro Barbosa; Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon (selo 11.042-a), 1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2.^a Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANDRONI, Carlos. Transformações do samba carioca no Século XX. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000123.pdf>>. Acesso em: Set. 2014.

PERCURSOS DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

Gersiane Franciere Freitas Ribeiro (UNIMONTES)

Resumo: Explorando, em seu campo próprio, problemas e questões que também vinham sendo investigados na variada reflexão sobre o país, a crítica literária contribuiu para elucidar aspectos decisivos da dinâmica cultural brasileira e, ao mesmo tempo, identificar e explicar as especificidades do processo histórico em que se deu o desenvolvimento particular do Brasil. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise dos principais momentos da crítica literária brasileira, desde Sílvio Romero até Antonio Candido e Haroldo de Campos, que serão para nós objeto de uma reflexão maior.

Palavras-chave: Crítica Literária Brasileira; Antonio Candido; Haroldo de Campos.

A crítica literária brasileira produziu alguns de seus resultados mais relevantes ao se articular com a tradição de pensamento sobre a formação histórica da sociedade brasileira. Explorando, em seu campo próprio, problemas e questões que também vinham sendo investigados na variada reflexão sobre o país, a crítica literária contribuiu para elucidar aspectos decisivos da dinâmica cultural brasileira e, ao mesmo tempo, identificar e explicar as especificidades do processo histórico em que se deu o desenvolvimento particular do Brasil. A literatura ocupou posição importante na vida cultural brasileira desde a independência até meados do século XX. Podemos dizer que foi o principal aparato discursivo que viabilizou uma reflexão sobre o Brasil. Como exemplo disso, temos o romance romântico oitocentista que funcionou como instrumento de descoberta e interpretação do país, descrevendo lugares, costumes, tipos humanos e relações sociais, contribuindo, assim, para pesquisar o Brasil e revelá-lo aos brasileiros.

Neste sentido, o período romântico difundiu o sentimento nacional e criou o conceito de “literatura nacional” como expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação, gerando conseqüentemente o desejo dos indivíduos construírem histórias das literaturas modernas. Histórias que perdessem o caráter de registro de livros e passassem a ser história das obras e das ideias. Resultado do interesse que a crítica literária, no Romantismo, teve pelas tradições históricas medievais, estreitaram-se as relações entre a crítica literária e a história da literatura. Assim, o vírus romântico impulsionou a crítica nascente a refletir sobre a existência de uma literatura nacional e conseqüentemente sobre a construção da história da literatura brasileira.

Portanto, a história da literatura brasileira foi construída através das tentativas dos críticos românticos, que, inicialmente, buscavam coletar um corpus que pudesse justificar a própria existência de uma literatura que se pudesse chamar de brasileira. Nesta fase, marcada por um critério meramente quantitativo, esses críticos, conforme Antonio Candido (1997), empenhavam-se em escrever os “bosquejos”, panorama geral, onde se traçava rapidamente o passado literário, e em organizar os “florilégios” ou “parnasos”, antologias dos poucos textos disponíveis. Somente a partir daí puderam concentrar-se isoladamente nos autores, antes referidos ligeiramente nos “bosquejos”, produzindo então as biografias literárias, que, reunidas, formaram as “galerias” e os “panteões”.

Além desta tarefa árdua, os críticos românticos tomaram para si a preparação de edições e reedições dos textos já coletados, seguidos de notas biográficas e explicativas. Depois disso é que puderam pensar na construção da história da literatura brasileira propriamente dita.

A primeira história da literatura brasileira, portanto, data de 1888, de autoria de Sílvio Romero, que apresenta, à maneira dos críticos e historiadores alemães, um conceito

de literatura bastante amplo que abrange todas as manifestações da inteligência de um povo, da ciência ao poético propriamente dito, passando pela política, economia e outros ramos do conhecimento. Isso confere a esta primeira história da literatura brasileira um teor muito mais de história da cultura ou da civilização brasileira. Além disso, naquele instante, o conceito de crítica literária diferia do atual.

Não se tratava de análise imanente dos textos poéticos, mas de interpretar os produtos culturais em função de uma ideia geral do país que, por sua vez, estava firmada na necessidade de conferir características peculiarmente nacionais àqueles produtos. O texto de Sílvio Romero apresentava uma interpretação determinista da literatura brasileira, com ênfase no fator raça. Já José Veríssimo, em 1916, na segunda história da literatura escrita no Brasil, reduz o conceito amplo de literatura de Sílvio Romero, na medida em que esclarece na introdução:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, ao meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Está neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas

e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero (VERÍSSIMO, 1977, p. 98).

Segundo Veríssimo, ao invés de uma história da literatura que fosse uma história da civilização brasileira, era necessária uma história da literatura que se quer parte da história geral do Brasil. Embora a ideia de história da literatura como culminância do projeto de crítica literária tenha sido alcançada por Sílvio Romero e José Veríssimo, ressaltamos que Araripe Júnior também pensou em escrever uma história da literatura brasileira; seu projeto de história seguia o modelo determinista de seu tempo, afastando-se, porém, da visão apresentada por Sílvio Romero, ao desviar o foco de interpretação dos fatos literários do fator raça para o fator meio, uma vez que a sua leitura era marcada pela aplicação da lei por ele denominada de obnubilação brasílica, que consistia na transformação por que passava o indivíduo ao atravessar o Atlântico e, posteriormente, adaptar-se ao meio físico e ao ambiente primitivo brasileiro, a uma série de perfis literários por ele previamente planejados.

Fato interessante neste projeto é a existência de um critério seletivo por parte do crítico historiador, na medida em que nomeia os autores que lhe interessam. Ao invés do critério quantitativo, característico das antologias preparadas pelos críticos do seu tempo, Araripe Júnior propõe um critério seletivo que apresenta inclusive tanto em nível da enumeração, como em nível da efetiva produção destes perfis, uma ruptura com a cronologia. Estes perfis seriam os capítulos desta história da literatura vista como parte da história geral de Brasil. O esquema da história da literatura brasileira inventado pelos críticos naturalistas repetiu-se ao longo da história da literatura brasileira até a exaustão e caiu na rotina na medida em que prejudicou a visão crítica das obras. A resposta mais

contundente a este estado de coisas talvez tenha sido a postura da crítica que, por causa disto, chegou a afastar a abordagem histórica dos estudos literários por um longo período do século XIX.

Nos anos 50, por iniciativa de críticos como Antonio Candido, a discussão dos estudos de história da literatura foi retomada com a publicação *Formação da Literatura Brasileira* (1959). O livro de Antonio Candido não constitui uma história da literatura, e sim um ensaio historiográfico sobre os momentos decisivos da formação da literatura brasileira: Arcadismo e Romantismo. Nele o autor revê o conceito de literatura brasileira ao propor o conceito de literatura enquanto sistema, e inaugura um novo modo de ler a história da literatura ao promover a seleção de determinadas obras de determinados autores. Candido leva em conta muito mais a historicidade, ou seja, a qualidade do texto literário na história, do que a cronologia das obras, característico do tradicional enfoque historicista. Ao fazer essa separação, Antonio Candido abandonou o critério quantitativo e optou por um critério qualitativo. Deixando de lado alguns conceitos caros aos historiadores literários, como período, fase, momento, geração, grupo, corrente, escola, teoria, tema, fonte, influência, acabou operacionalizando um novo enfoque, conforme se depreende do seguinte trecho:

Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentalmente e atendendo à evidência estética e histórica, sem preocupar-me com distinções rigorosas. Isso, porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a ideia de movimento, passagem, comunicação, – entre fases, grupos e obras; sugerir certa labilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação

evidente, do ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalançada, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda. À diferença entre estas fases, procuro somar a ideia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura (CANDIDO, 1997, p. 36).

Este novo modo de ler a história da literatura estabeleceu tensões entre o presente e o passado, resultando, portanto numa revisão crítica do paradigma da literatura brasileira. Nos anos 60, os estudos de história da literatura ganharam um novo alento com as propostas da crítica literária de Haroldo de Campos. Ao comentar o assunto, em *Estilo Tropical*, Roberto Ventura sistematiza de maneira interessante as duas propostas:

A história literária passa a ser pensada menos como “formação” do que transformação, não como processo conclusivo, mas aberto, em que se enfoca a dinâmica descontínua e não teleológica do sistema literário e cultural, em suas múltiplas temporalidades. Hans Robert Jauss e Haroldo de Campos sugeriram a escrita de uma história não-linear, que leve em conta as mudanças no horizonte de recepção das obras, na sua pluralidade e diversidade de tempos (VENTURA, 1991, p.62).

Neste sentido, Haroldo de Campos pretendeu uma leitura com um caráter eminentemente crítico da literatura brasileira, que revê, reinterpreta e reavalia sob a ótica

estético-criativa o paradigma cristalizado da tradição; desejava derrubar a estreita noção de nacionalismo, que permanece viva na maioria das histórias da literatura escritas no Brasil, bem como proceder a uma leitura sincrônica da história da literatura brasileira. Partindo do conceito linguístico de *sincronia*, pesquisa descritiva que está relacionada a um estado da língua em um determinado tempo, e *diacronia*, pesquisa histórica que se vincula ao processo evolutivo da língua, Campos admitiu a existência de dois tipos de abordagem do fenômeno literário: a diacrônica e a sincrônica.

O primeiro, influenciado pela Sociologia e pela História, busca entender a literatura como um sistema integrado, evolutivo e diacrônico, que tem na construção da nacionalidade e na autonomia do discurso literário a sua maior referência. Foi defendido, durante várias décadas, nos trabalhos do crítico Antonio Candido, desde a *Formação da Literatura Brasileira*. O segundo tipo, desenvolvido a partir de critérios estéticos e parciais, vê a história da literatura de maneira sincrônica, a partir de recortes seletivos, levando em conta a recepção das obras por determinados grupos de leitores. Foi defendido pelo poeta e crítico Haroldo de Campos a partir dos anos 1950. Portanto, ao crítico diacrônico interessa o critério histórico ou o estudo diacrônico, que consiste na acumulação dos fatos e seus desdobramentos no eixo do tempo, isto é, um estudo meramente documentário em detrimento de um trabalho que valorize esteticamente a obra. Já o crítico sincrônico coloca em evidência a obra, ressaltando seus aspectos inovadores dentro do seu contexto vigente e também fora dele. Para Haroldo de Campos,

[...] o crítico diacrônico aceita a média evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição

relativa dos escritores nos vários períodos. E olha com olhar cético (o “olho de Medusa” dos guardiões de cemitério, de que fala Sartre...) as revisões e outras tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das quais se põe, geralmente, não críticos, mas criadores (CAMPOS, apud ROHR, 2010, p. 17).

O pupilo do grande crítico Antonio Candido critica a falta de originalidade dos críticos diacrônicos que preferem se apoiar no que já está pronto. As discussões teóricas e ideias de Campos, lançadas em artigos de jornal e ensaios em diversos livros, confluem em *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*, obra em que ataca diretamente a concepção de Candido.

No livro publicado em 1989, Haroldo de Campos critica nada menos que o seu mestre Antonio Candido. A tese de Campos funda-se basicamente na crítica dos manuais que tratam de maneira positiva a literatura brasileira de modo a enquadrá-la em uma formação/evolução harmônica e linear em que o diferente é excluído ou “sequestrado”. Para tanto, Haroldo toma como exemplo o manual *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*, em que Candido pontua o início da literatura brasileira com Cláudio Manuel da Costa e os árcades, excluindo todas as expressões anteriores e reduzindo estas expressões a apenas “manifestações literárias” e não literatura propriamente.

Em seu texto, Antonio Candido estabelece uma distinção entre manifestações literárias e sistemas literários, com base em seu conceito de literatura como um sistema formado pela articulação entre autor, obra e público, todos cientes de seu papel, e que possui continuidade histórica, ou seja, forma uma tradição. As manifestações literárias, portanto, são obras que, apesar de possuírem seu valor, não fazem parte da tradição

literária nacional, isto é, não influenciam os produtores posteriores a elas. O exemplo dado por Candido é o Barroco, em especial o caso Gregório de Matos. Justificando por que não os tomaria como objeto de estudo, afirma que eles não representam um sistema, visto que, nessas fases iniciais da literatura nacional, há grandes entraves para a formação de grupos de produtores e para a elaboração de uma linguagem própria, além de não existir público coeso. Ao tomar Gregório de Matos como exemplo, diz que a existência literária desse autor está condicionada a seu descobrimento por parte dos românticos, ficando ele até então sem exercer influência sobre nenhum outro autor, ou seja, sem contribuir para a formação da literatura nacional.

Para Abel de Barros Baptista (2005), no livro de Candido, a “formação” distinguiu-se, em suma, por deslocar a definição da nacionalidade da origem para a forma final e completa: a “formação” é teleológica, não genealógica. Ainda segundo Baptista,

pode-se se dizer que este aspecto distintivo escapou às duas principais críticas que sofreu, ambas censurando Candido e a exclusão do Barroco: a de Afrânio Coutinho, para quem, a nova literatura brasileira nasce pronta com Pero Vaz de Caminha, e a de Haroldo de Campos, para quem já nasce adulta, sem ter tido infância, com o Barroco. Presas no problema da “origem”, é certo em modalidades diversas, impugnavam a escolha do “momento decisivo” do Arcadismo reputando-o decorrente da perspectiva sociológica que privilegia a ideia de “sistema”, e confundindo-o com o começo da literatura brasileira. Ora se fosse assim, que lugar

teria a noção de “manifestações literárias”? (BAPTISTA, 2005, p. 64)

Ademais, sabemos que a obra de Candido é estruturante, além de propor uma dicotomia entre literatura e sociedade. De acordo com Candido, o sistema (autor + obra + público) se consolida a partir do século XIX. Interessante destacar porque apenas esses dois momentos, Arcadismo e Romantismo, são decisivos, já que não se fala dos momentos seguintes, como Realismo, Parnasianismo e Simbolismo. Mas Haroldo se interessa pela exclusão das produções anteriores, justificada por Antonio Candido através da tese da integração, na qual a literatura depende de um público sistêmico, o que não é identificado no período que corresponde ao Barroco. Tal fato, segundo Haroldo de Campos (1990), privilegia um certo tipo de história: a evolucionista-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de encarnação literária do espírito nacional; um certo tipo de tradição, ou melhor, uma certa continuidade da tradição, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista. Como o que se chama de Barroco não cabe na visão de literatura de Candido, ele simplesmente a exclui.

A crítica de Campos começa desde o título de seu trabalho, que passa a ideia de que Antonio Candido comete um “crime literário” ao ignorar a literatura anterior a 1750, onde Gregório de Matos é apenas um exemplo emblemático, visto que é desse período Pe. Antonio Vieira e outros. Afirma ainda que o ponto de vista adotado no livro *Formação da Literatura Brasileira* tem suas bases numa concepção metafísica de história, marcada por uma linearidade evolucionista. Em lugar disso, Campos defende o barroco como uma das constantes da sensibilidade brasileira e cita a importância de se criar uma tradição com base nele.

De acordo com Roberto Schwarz (1999), que também foi pupilo de Candido, cada um a seu modo, Gregório de Matos e Pe. Antônio Vieira são grandes figuras do sistema colonial, ou ainda do sistema colonial português. Schwarz sai em defesa de Candido contrapondo fortemente às ideias de Campos:

Haroldo de Campos supõe que o autor, porque estudou uma formação nacional, é nacionalista, obedecendo a “um ideal metafísico de entificação nacional”. Por isso mesmo, seria prisioneiro das ilusões da origem e da evolução linear, que segundo a filosofia de Jaques Derrida acompanham a posição mencionada. Ora, a despeito da autoridade do filósofo, nada mais distante da realidade, pois Antonio Candido pertence à geração universitária que notoriamente criticou o nacionalismo e seus mitos, dando uma explicação materialista e sóbria da formação nacional, alheia à patriotada. Já quanto à tese de que ele cultive a metafísica da nacionalidade, só aplaudindo de pé o disparate (SCHWARZ, 1999, p. 51-52).

Seria estranho, talvez, dizer que Candido possui um “ideal metafísico de entificação nacional”, uma vez que a relação de interdependência autor-obra-público pressupõe a ideia marxista segundo a qual as condições materiais de uma sociedade determinam a sua produção cultural e, assim, a literatura brasileira só passou a existir efetivamente depois de as condições materiais mínimas terem sido construídas; ou, ainda de acordo com Schwarz (1999), Antonio Candido tem um conceito materialista e não tradicionalista de tradição. A

missão do crítico é mostrar que a literatura brasileira, desde a sua formação como sistema, busca a independência em relação à matriz europeia. O grande passo para a conquista da autonomia artística nacional, conforme o projeto de Candido, teria sido o Modernismo, responsável pela criação de uma linguagem literária brasileira.

No entanto, precisamos entender o lugar de onde Haroldo de Campos proferiu seu discurso em defesa do Barroco. Mais do que um teórico da literatura, ele foi um poeta, que ao lado de intelectuais ligados à Poesia Concreta, fez uma seleção da poesia brasileira e mundial, tentando encontrar precursores; uma das características da Poesia Concreta foi a afirmação de uma tradição de autores que valorizasse a materialidade da palavra poética. Assim, Campos foi um poeta que tentou criar sua própria linhagem literária, ao apresentar seus precursores e fazer uma cruzada em nome da inclusão de determinados autores e poéticas ao cânone nacional.

A disputa entre essas duas formas de análise da literatura brasileira, tanto na universidade, como nas páginas dos suplementos, teve vários desdobramentos nas últimas décadas. Entretanto, é difícil comparar as concepções de história literária, pois evidenciam pontos diversos; Antonio Candido, influenciado pelo discurso sociológico e pela ideia de totalidade histórica, classifica as obras literárias a partir de sua representatividade social, já Haroldo de Campos, assumindo uma posição deliberadamente fragmentada, destaca o recorte da “invenção” e da “radicalidade” da linguagem. Certo é que essa polêmica não é “vencida” por nenhum dos dois pontos de vista nem tem fim. Ainda continua como discussão em aberto, com defensores de ambos os lados mantendo suas posições e atualizando o debate.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: **O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- ROHR, Cilene Trindade. A poética sincrônica de Haroldo de Campos. **Leitura**. Alagoas, v.1, n. 45, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. Introdução à história da Literatura Brasileira. In: BARBOSA, João Alexandre (org.) **José Veríssimo: teoria, crítica e história literária**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

LETRAMENTO DIGITAL E GÊNEROS TEXTUAIS: IMPLICAÇÃO NA FORMAÇÃO DE EDUCADORES MUSICAIS

Giuliano Vieira Tiburzio (UNINCOR)

Resumo: A presente dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento, tem por objetivo demonstrar a importância dos gêneros textuais digitais, com ênfase no fórum avaliativo virtual em um curso de licenciatura em música a distância. Para tanto, a pesquisa baseia-se nos quadros teórico-metodológicos presentes na Análise da Conversação, no Interacionismo Sóciodiscursivo, nos conceitos de Letramento. Analisando estes fóruns buscamos verificar se há interligação entre o papel social dos interactantes participantes dos mesmos, a aquisição destes de um letramento digital, e ainda entre o suporte em que se insere o gênero fórum (plataforma *Moodle*). Relacionando estes elementos buscamos compreender como ocorre este contexto de ensino-aprendizagem com ênfase na formação de educador musical.

Palavras-chave: Letramento digital. Gênero Textual. Aprendizagem a distância. Moodle.

Na presente comunicação, buscamos apresentar a proposta de desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado que tem por objetivo analisar o desenvolvimento de um processo de interação em um ambiente virtual de aprendizagem de EaD⁵². Aliado a este objetivo específico, temos como objetivo amplo verificar como esse processo pode influir na formação dos interactantes, no caso específico deste trabalho, acadêmicos de um curso de graduação em música a distância, futuros educadores musicais.

⁵² EaD é a abreviatura para Educação a Distância, que embora exista há séculos (os cursos educacionais disponibilizados por correspondência, por exemplo), nunca foi tão difundida quanto na última década, quando a internet se tornou mais rápida e os computadores e programas mais eficazes.

Optamos por enfatizar para os objetivos desta pesquisa, o estudo de um gênero textual digital que é bastante utilizado em ambientes virtuais de aprendizagem modalidade EaD: o fórum de discussões avaliativo. Para compreendermos o conceito de fórum de discussões avaliativo virtual, tomamos aqui a definição do gênero do discurso fórum conforme (XAVIER E SANTOS, 2005, p. 30):

O gênero fórum, antes da informatização das sociedades contemporâneas, sempre foi conhecido como um gênero de discurso que consiste em discutir problemáticas específicas em comunidades civil e institucional, a fim de, pela exposição das opiniões diversas em um amplo debate, encontrar coletivamente mecanismos e estratégias que venham solucionar as dificuldades que lhe deram origem. As decisões ali tomadas gozariam de legitimidade e, portanto, deveriam ser consensualmente adotadas por todos os seus participantes, co-responsáveis por sua elaboração, implementação e sucesso. Esta fórmula de 'audição social' da multiplicidade de opiniões e dizeres para se chegar a uma conclusão conscienciosa e eficiente tem sido muito explorada atualmente pelas sociedades que vivem em regimes democráticos e constitui-se uma das principais práticas sociais adotadas nas universidades e academias. [grifos nossos]

Portanto, o fórum de discussões avaliativo, objeto da análise da presente pesquisa, é um gênero textual digital, pois se encontra alocado e disponibilizado em um ambiente

virtual digital, em um endereço virtual ou sítio de uma instituição educacional que possua a modalidade de EaD, funcionando exatamente da maneira exposta anteriormente, afim de discutir e buscar reflexões que traduzam em um crescimento cognitivo para os participantes dialogarem e comentarem as alternativas ou propostas dentro da temática deliberada, tudo isso com a agilidade e presteza dos computadores atrelados à tecnologia de informação que os conecta, ou seja, via internet.

O fórum de discussões avaliativo é também, dentro deste contexto de interação em meio digital, uma ferramenta que traz em sua aplicação um paradoxo: se por um lado é importante meio difusor de informações e opiniões e pode ser acessado de qualquer local em que exista um computador e uma conexão à rede mundial de computadores, por outro é instrumento restrito apenas aos participantes inscritos regularmente através de suas matrículas nos cursos que se utilizam da formatação EaD.

Os participantes são: o mediador do fórum, professor responsável pela questão motivadora da discussão no instrumento de discurso e os alunos em formação em um curso que se utiliza de tecnologia de EaD. Este tipo de ferramenta pode ser utilizada tanto em níveis técnico-profissionalizantes de formação, quanto em nível de pós-graduação *latu sensu*. Ela visa à ampla discussão de um assunto específico para a formação específica e uma troca de opiniões e experiências que tragam soluções que sirvam para a melhoria daquele grupo como um todo naquela especificidade proposta pelo fórum.

As implicações para quem se utiliza deste ferramental, tanto para o ensino quanto para a aprendizagem são também o foco desta pesquisa. Mais do que isso questionamos, como este gênero digital emergente neste contexto atual da sociedade, torna-se parte integrante da linguagem e do processo de interação para quem dele se utiliza. Realizamos este estudo através do recorte em um *corpus* que possibilitará análises baseadas na

fundamentação teórica sobre formas de letramento, Análise da Conversação e constituição do gênero, de acordo com a teoria dos Gêneros do Discurso de Bakhtin (2000).

Destacamos também como justificativa desta pesquisa, o maior número de cursos de licenciatura na modalidade a distancia, o que desperta o interesse pelo estudo do assunto desta pesquisa. Segundo dados oficiais do Ministério da Educação, em seu Resumo Técnico Censo da Educação Superior 2011 (2013, p. 57) na modalidade a distancia, o grau acadêmico licenciatura possui número maior de matrículas (43,3% do total de matrículas em cursos superiores), comparativamente à modalidade presencial (16,1% do total de matrículas em cursos superiores) no mesmo grau acadêmico:

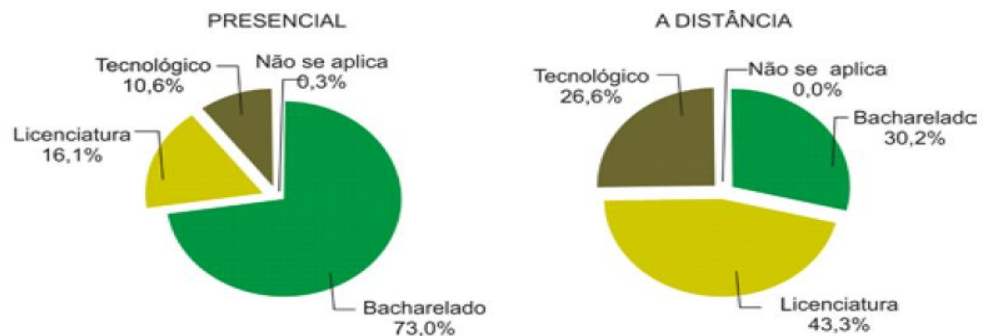


Figura 1: Gráfico indicativo do percentual de distribuição do número de matrículas de graduação por modalidade de ensino, segundo o grau acadêmico, Brasil, ano de 2011.

Nota: “Não se aplica” corresponde à área básica de ingresso, na qual não está definido o grau acadêmico.

Os dados acima são importantes para o norte desta pesquisa, pois revelam um cenário atual que prioriza a procura pelo grau acadêmico licenciatura na modalidade à distância.

Verifica-se também, segundo dados presentes neste mesmo censo, um decréscimo do número de matrículas presenciais em cursos de licenciatura no ano de 2011 em relação ao de 2010 no valor percentual de 0,2%, enquanto as matrículas a distância para licenciatura revelaram um aumento de 0,8% (Idem, *ibidem*, 2013, p. 57).

Os dados oficiais mencionados, acrescidos da constatação regional (o curso que nos forneceu o material para análise é localizado na região sul do Estado de Minas Gerais) da diminuição dos cursos de licenciatura presenciais tornam relevante para a compreensão e escolha do tema deste trabalho justificando-se também no interesse que este tema desperta tanto em alunos, tutores, professores e gestores que participam deste universo *sui generis* que é o da educação à distância que a cada dia se agiganta.

Há, conforme anteriormente explicitado, o interesse regional e institucional que esta pesquisa instiga, pois destacamos que o curso escolhido para a análise deste trabalho é o curso de Licenciatura em Música da Universidade Vale do Rio Verde modalidade a distância, localizada na cidade de Três Corações, Minas Gerais (destacamos que é a mesma instituição de ensino onde se encontra o Programa de Mestrado em Letras que direciona esta pesquisa).

Deste modo, nosso intento é desvendar qual a relação existente entre a aquisição de letramento dentro de um ambiente virtual de aprendizagem através da análise de um gênero digital (fórum avaliativo virtual) e verificar se realmente este processo intrincado de letramento e interação pode ou não ser caracterizado como cerne do processo de aquisição de conhecimento de futuros educadores musicais. Esta questão trata de assunto de suma

importância para o aperfeiçoamento destas ferramentas de ensino a distancia e buscará demonstrar quais as implicações para todos os envolvidos nesta nova modalidade de ensino/aprendizagem.

Concomitantemente às questões anteriores, buscamos também determinar de que maneira se forma a identidade e a construção da imagem dos interactantes nos fóruns avaliativos e, partindo novamente da premissa da construção de conhecimento do futuro educador musical, tentaremos relacionar esta construção com a eficácia da utilização do fórum e sua implicação na formação da identidade destes alunos/futuros educadores musicais.

Desenvolveremos o presente trabalho dentro dos limites pertinentes a uma pesquisa de mestrado, mas sem almejarmos o esgotamento do assunto, tais quais as múltiplas possibilidades de interação existentes em um ambiente virtual de aprendizagem.

Por este motivo, no trabalho em questão limitamos à pesquisa a um recorte quantitativo e qualitativo para limitação do corpus: selecionamos um curso de graduação, no grau acadêmico de Licenciatura em Música modalidade a Distancia, dentro deste, escolhemos uma disciplina, Prática de Formação, que de forma estratégica permeia todo o curso, dada a sua essencialidade e importância⁵³.

O objetivo da pesquisa é desenvolvido com base nos conceitos de gênero textual, letramento digital e EaD, segundo os quais averiguarmos através de análise de fóruns desenvolvidos em uma disciplina cerne dos cursos de licenciatura: a Práticas de Formação (conhecida também sob o nome de Prática de Ensino).

⁵³ O curso sob análise é subdividido em seis períodos (cada período tem a duração de um semestre) e em cada um destes períodos há a disciplina Práticas de Formação, disposta em ordem progressiva de I (um) até VI (seis).

Desta forma, o estudo possibilitará a averiguação ou não da utilização de conhecimentos prévios por parte dos alunos inseridos no fórum e no subsequente processo de interação e se também de acordo com este nível de letramento, possa ser averiguada ou não a confirmação da formação de identidade de um novo educador musical.

Outro objetivo vislumbrado é o de se entender como um curso de formação de professores de música, pode ser totalmente funcional quando na modalidade EaD. Quais são os desafios encontrados pelos graduandos inseridos neste universo da EaD? Com base nesta questão, objetivamos averiguar como ocorre o processo de ensino e aprendizagem destes alunos sob o viés do estudo da linguagem em especial a Linguística aplicada, letramentos e gêneros textuais.

Com o embasamento teórico desenvolvido a partir de Bakhtin (2000), nos aprofundamos na questão do surgimento e caracterização de um gênero textual novo: o fórum em ambientes virtuais de interação. Utilizamos também, de estudos contemporâneos que tratam do tema Letramento Digital tais como os disponibilizados por Shepherd e Saliés (2013) e Araújo e Biasi-Rodrigues (2005) para assim embasarmos este trabalho de teor científico necessário para a seriedade dos resultados almejados.

Como hipótese para o presente estudo, vislumbramos que para que o processo de construção da identidade de um futuro educador musical aconteça, deveria existir anterior ou concomitantemente processo eficaz de letramento digital socialmente contextualizado.

Seguindo esta linha de raciocínio, não bastará ao interactante sua simples inserção em um ambiente virtual de aprendizagem, é necessário também que ele procure entendê-lo em sua totalidade reflexiva muito mais do que uma simples participação interacional descompromissada e usual. A participação ativa e responsiva objetivando a construção de novos sentidos e de crescimento intelectual urge como funcionalidade almejada nesta

abordagem aprofundada e poderá ser entendida como uma característica deste gênero textual digital, haja vista sua função didática quando analisamos que se encontra alocado em ambiente virtual de aprendizagem.

Partindo desta hipótese, queremos auferir a eficácia no ferramental utilizado para o estímulo da aprendizagem neste ambiente virtual e se este ferramental, traduzido aqui pelo gênero fórum de discussões avaliativo, revela-se ou não como estímulo genuíno à aquisição de novos conhecimentos. Mais do que isso, se o suporte em que se encontra este fórum, no caso a plataforma *Moodle*⁵⁴, contribuirá ao desenvolvimento do gênero em estudo e conseqüentemente no processo interacional, pois agrega a estas hipóteses, peculiaridades inerentes em uma interação através desta interface que ao mesmo tempo delinea possibilidades de interação com marcas de oralidade.

Ainda dentro desta linha de raciocínio, buscaremos verificar a relação entre o letramento em alunos nos diferentes períodos do curso e como esta relação se direciona ao objetivo principal dentro de um fórum virtual de aprendizagem que é a busca de novos conhecimentos.

Consideramos desta forma, pois os interactantes que se inserem em um ambiente virtual e conseqüentemente se utilizam de um gênero textual digital, pode ser considerado também, na contemporaneidade, um interactante que é um leitor acostumado também com impressos que priorizam formatações multimidiáticas cheias de gráficos, ilustrações detalhadas, organogramas didáticos e multicoloridos, além de *links* que fazem co-relações

⁵⁴ Moodle é o acrônimo de "Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment", um programa computacional que visa o apoio à aprendizagem e educação e é executado em um ambiente virtual de aprendizagem exposto na rede. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Moodle>, acessado em 20 de novembro de 2013.

para melhor assimilação de informações e conhecimentos em velocidades cada vez mais aceleradas.

Essas formas revigoradas de suporte, (sendo o principal e mais utilizado deles a internet), trazem em seu bojo uma dinamicidade nunca vista e que visa principalmente direcionar estes leitores para comportamentos particulares no tocante a elaboração de sua leitura e escrita.

No seguinte trecho o autor (BEADOUIN, 2002, p.216) ilustra esta tendência a comportamentos particulares dos leitores em uma análise sobre o bate papo em tempo real na internet, mais conhecido como *chat*:

(...) nas salas de bate-papo em tempo real, o tempo de leitura e escrita partem de temporalidades muito próximas. A escrita é retransmitida e reproduzida de forma imediata para a leitura. Em sistemas de mensagens instantâneas, o dispositivo técnico nos dá a possibilidade de ver o processo de escrita em seu desenvolvimento (a tela do computador nos mostra um por um dos participantes aparecerem, o retrocesso das palavras escritas que são apagadas...) o dispositivo de bate papo se aproxima significativamente de uma conversação normal, onde a escuta se encaixa na oralização. *Nesta um fala, o outro escuta, no chat um escreve e o outro lê. Como em uma conversação face a face, a falta de resposta a uma declaração feita no chat leva a uma recuperação quase imediata do turno.* Sem a presença do corpo, a questão da interação centra-se na co-

presença temporal, que sempre deve ser confirmada.⁵⁵ [*grifo nosso*].

Corroborando com Beadouin temos Rojo que (ROJANE ROJO, 2007, p.64) complementa suas idéias e nos traz as seguintes colocações:

Para Beadouin (2002), *o texto eletrônico altera as relações entre leitura e escrita, autor e leitor; altera os protocolos de leitura. Uma de suas particularidades é a de que a leitura e a escrita se elaboram ao mesmo tempo, numa mesma situação e num mesmo suporte, o que é nitidamente diverso da separação existente entre a produção do livro (autor, copista, editor, gráfico) e seu consumo pelo leitor nas eras do impresso ou do manuscrito. Isso porque a Internet, por sua estrutura hipertextual, articula espaços de informação a ferramentas de comunicação, propondo um conjunto de dispositivos interativos que dão lugar a novos escritos.* [*grifos nossos*].

⁵⁵ Texto original: (...) dans les espaces de conversation en temps réel, les temps de la lecture et de l'écriture s'inscrivent dans des temporalités très proches. L'écriture prend le relais immédiat de la lecture. Dans des systèmes de messagerie instantanée, la possibilité que donne le dispositif technique de donner à voir le processus d'écriture dans son déroulement (l'écran montre un à un les caractères s'afficher, les retours arrière...) rapproche très sensiblement le dispositif de la conversation ordinaire, où l'écoute s'ajuste à l'oralisation. Pendant que l'un parle, l'autre écoute, pendant que l'un écrit l'autre lit. Comme en situation de face à face, l'absence de réponse à un énoncé adressé suscite une relance quasi immédiate. A défaut de la présence des corps, l'enjeu de l'interaction porte sur la coprésence temporelle, qui doit toujours être confirmée.

Através destas colocações buscaremos então analisar sob a ótica da linguística aplicada, como os traços de oralidade na escrita e as interações ocorridas neste ambiente virtual, mostram-se além da contribuição dos conceitos do letramento, para demonstrar que o uso da internet é muito mais do que uma nova forma social de interação, é uma nova forma de prática social direcionada ao crescimento de uma formação de novos interactantes amplamente letrados no sentido de que a leitura e a escrita encaradas como práticas sociais remetem a uma conceituação de letramento que valoriza a interação e ao mesmo tempo à capacidade dos indivíduos de adquirirem fluência em uma interpretação de mundo através desta capacidade de escrita, mais do que isso, lhes permitem assumir posições em que se destaquem dentro da sociedade contemporânea ou mais importante ainda, que possam escolher estas posições sociais de acordo com seu entendimento de mundo e o que lhe convém de acordo com suas afinidades e interesses pessoais e profissionais reflexos dessa capacidade majorada de interação, conforme nos diz (SOARES, 2002, p.145 -146):

(...) letramento é (...) *o estado ou condição* de indivíduos ou de grupos sociais de sociedades letradas que exercem efetivamente as práticas sociais de leitura e de escrita, participam competentemente de eventos de letramento. O que esta concepção acrescenta (...) é o pressuposto de que indivíduos ou grupos sociais que dominam o uso da leitura e da escrita e, portanto têm as habilidades e atitudes necessárias para uma participação ativa e competente em situações em que práticas de leitura e/ou de escrita têm uma função essencial, mantêm com os outros e com o mundo que os cerca formas de

interação, atitudes, competências discursivas e cognitivas *que lhes conferem um determinado e diferenciado estado ou condição de inserção em uma sociedade letrada* [grifo nosso].

Dentro ainda da metodologia de pesquisa, buscaremos avaliar se houve realmente um maior ou menor grau de dificuldade de interação e interatividade dentro do corpúsculo recortado, ou seja, os fóruns avaliativos, haja vista que avanço pretendido de letramento e mais do que isso, da aquisição de conhecimentos pelos participantes nos diferentes níveis da disciplina Prática de Formação.

Não menos importante, observamos também se seria possível ou não determinar se o processo de formação da identidade dos participantes como educadores musicais pode também ser corroborado com a participação nestes fóruns.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; revisão: Marina Appenzeller. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BEAUDOIN, Valérie. **De la publication a la conversation**. Lecture et écriture électroniques. Réseaux, nº116 p. 199-225, 2002/6 Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2002-6-page-199.htm> Acesso em 20 de abril de 2014.
- BUZATO, M. E. K. **Desafios empírico-metodológicos para a pesquisa em letramentos digitais**. Trabalhos Linguística Aplicada, Campinas, 46(1): 45-62, Jan./Jun. 2007.
- COSCARELLI, Carla e RIBEIRO, Ana Elisa (organizadoras). **Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas**. 2ª ed. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007.
- KLEIMAN, Angela B.(organizadora), **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. 10ª ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.
- KLEIMAN, Angela. **O conceito de letramento e suas implicações para a alfabetização**. Projeto Temático Letramento do Professor, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <http://www.letramento.iel.unicamp.br/portal/?p=211> Acesso em 27 de setembro de 2014.

- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. **Resumo técnico censo da educação superior de 2011**. Brasília, 2013. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/resumos-tecnicos> Acesso em 20 de abril de 2014.
- MACEDO, Maria do Socorro Alencar Nunes. **Interações nas práticas de letramento: o uso do livro didático e da metodologia em projetos**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- MATENCIO, M. de L. M. **Letramento e competência comunicativa: a aprendizagem da escrita**. Projeto Temático Letramento do Professor, Campinas, SP, 2009. Disponível em: http://www.letramento.iel.unicamp.br/publicacoes/artigos/letramento_e_competencia_comunicativa_MariaMatencio.pdf Acesso em 29 de setembro de 2013.
- MEDEIROS, Z. **Letramento digital em contextos de autoria na internet**. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAEC8-RHGH3/tese_zulmiramedeiros_versao_final.pdf?sequence=1. Acesso em 9 de setembro de 2013.
- OLIVEIRA, M. R. de. Interações na blogosfera. In: SHEPHERD, T. G. e SALIÉS, T. G. (organizadoras) **Linguística da internet**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- RODRIGUES, G. dos S. **Novas tecnologias, letramentos e gêneros textuais digitais: interatividade no ensino de línguas**. Disponível em: http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/vi_sepesq/arquivosPDF/27582/2335/com_identificacao/artigo_autor.pdf. Acesso em 11 de setembro de 2013.
- ROJO, R. **Letramentos digitais – A leitura como réplica ativa**. *Trabalhos Linguística Aplicada*, Campinas, 46(1): 63-78, Jan./Jun. 2007.
- SOARES, M. **Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura**. *Revista de Ciência da Educação – Educação e Sociedade*, vol. 23, n. 81, p.143-160, Campinas, setembro de 2002. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br/revista/rev/rev81.htm> Acesso em 01 de outubro de 2014.
- TFOUNI, L.V. **Adultos não alfabetizados: o avesso do avesso**. Campinas: Pontes, 1988.
- TFOUNI, L.V. **Letramento e alfabetização**. São Paulo: Cortez, 1995.
- XAVIER, A. C. e SANTOS, C. F. *E-forum* na internet: um gênero digital. In: ARAÚJO, J. C. e BIASI-RODRIGUES, B. (organizadoras) **Interação na internet: novas formas de usar a linguagem**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

REFLEXÃO E NATUREZA HUMANA A PARTIR DA LÓGICA DO MUNDO

OBJETIVO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Henrique Barros Ferreira (UFMG)

Resumo: A partir da seleção de textos dos livros *Confissões de Minas* (1944) e *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, procuramos refletir sobre a linguagem da lírica moderna e sua correlação com a sociedade, analisando como as forças objetivas são formalizadas como princípio estruturador na materialidade do texto literário. Entendemos que o cotejamento entre essas produções pode servir para elucidar alguns pontos, e é por essa razão que procuramos pensar a prosa junto à poesia, a crônica junto à lírica, mais precisamente.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Reflexão; Poesia; Povo

Considerações iniciais

Drummond esclarece, no texto de abertura de *Confissões de Minas* (1944), que o livro começa no ano de 1932, na época em que Hitler foi candidato à presidência (derrotado nessa eleição) e termina no ano de 1943, após uma transformação profunda no mundo, feita a fogo.⁵⁶ A declaração é honesta: diz faltar a seu livro a coisa mais preciosa de tudo, o tempo, com suas definições. Contudo, em observação atenta, e em decorrência também do caráter prosaico do gênero escolhido (crônica), há uma dramatização de uma época inteira, feita por um eu voltado sobre sua própria experiência no mundo. O autor desenvolve aí uma reflexão para a prosa, mas podemos extrapolá-la para todo tipo de

⁵⁶ ANDRADE, 1973, p.721

produção literária: “há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último” (ib., p. 721). Podemos entender aqui uma poética: Drummond propõe que se salve o tempo de uma visão unívoca e acrítica da realidade, uma ideologia (“Se lhes disserem que nada disso é novo e que já houve guerras, e depois armistícios e depois outras guerras, etc., etc., não levem a sério essa falsa experiência histórica, que impede qualquer melhoria da história”, 1973, p. 722), e o salve também de seu esquecimento, com uma fixação estetizada dos influxos da época.

Com essa reflexão (datada de agosto de 1943), feita bem próxima ao trabalho do livro *A Rosa do Povo* (1945), é possível voltar-se para o livro de poesias a fim de verificar a realização do que o poeta discute. Na nota curta “Poesia do tempo”, do mesmo livro, a reflexão é aprofundada e o poeta condena “a linguagem cifrada, que nenhum leigo entende, e que suscita o equívoco já célebre entre poesia e povo” (2011, p. 184). Para ele, a poesia não é “um instrumento de fuga da realidade ou de correção do que essa realidade ofereça de monstruoso e de errado” (ib., id.), mas antes um reflexo independente que é trabalhado a partir dessa realidade, que a dá forma e a investiga, “abandonando a ideia de que poesia é evasão. E aceitando alegremente a ideia de que poesia é participação” (ib., id.).

Análise

O poema “Versos à boca da noite”, do livro *A Rosa do Povo*, reflete acerca do efeito do tempo no homem: o acúmulo de experiências no mundo objetivo, junto à reflexão crítica dessa vivência, culmina em um desenvolvimento desse sujeito, mas que vêm “comprada em sal, em rugas e cabelo” (ANDRADE, 1973, p. 190). O eu-lírico se sente

abatido pela mão pesada do tempo, e fatigado, diante de tantas memórias e acontecimentos velhos e novos, fica melancólico em sua existência e chega a não saber “se a vida é ou foi” (ib., p. 190). Temos, aqui, uma série de versos que não são linguagem puramente reificada, mas expressão de um sujeito constantemente preocupado consigo e com seu método de composição, identificável para um leitor bem armado:

“Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:
uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.”⁵⁷

Aqui, ainda de uma maneira superficial, podemos perceber como junto à memória mais pessoal emerge um fato histórico, aparecem “os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade”⁵⁸, sendo possível enxergar como as questões da época estão internalizadas no sujeito e se expressam mesmo que à revelia do autor, compondo a forma e o sentido:

“Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.
E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, *da guerra*, do arco-íris;
enroscam-se no sono e te perseguem,

⁵⁷ ANDRADE, 1973, p. 189.

⁵⁸ ADORNO, 2012, p. 72.

à busca de pupila que as reflita”⁵⁹

A base dessa reflexão pode ser encontrada no poema “América”, aqui expressa de maneira mais consciente, no qual o eu-poético, em claro jogo de contradição, enuncia o oposto do que forma todo o poema:

“Nada conto do ar e da água, do mineral e da folha,
ignoro profundamente a natureza humana
e acho que não devia falar nessas coisas.”⁶⁰

Legitimando nossas hipóteses, uma execução de maneira mais profunda pode ser mostrada por meio do cotejamento com outros poemas da “lírica de guerra”⁶¹, como também possíveis relações dialogais. Assim, é importante frisar que buscamos sair de uma visão formalista que entende como análise a identificação de funções da linguagem (emotiva, conativa, referencial), e também entende o empenho participante como perda de força estética (o texto interessa apenas por comunicar algo)⁶². Talarico (2006) se orienta mais em direção ao sentido interno ao texto literário em questão, e apresenta uma noção estrutural do que deve ser feito em uma nota de seu trabalho, junto a alguns apontamentos: “Na ‘lírica de guerra’, não há referências imediatas a eventos objetivos. A preocupação formal é sempre um plano intermédio entre a imagem e a conjuntura, e sempre a maneira de dizer importa mais do que aquilo que propriamente se diz” (p. 142). Identifica também

⁵⁹ ANDRADE, 1973, p. 189 (grifo nosso).

⁶⁰ ANDRADE, 1973, p. 191.

⁶¹ Compõe o grupo os seguintes poemas, em ordem no livro: “Notícias”, “América”, “Cidade prevista”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Mas viveremos”, “Visão 1944” e “Com o russo em Berlim”.

⁶² SIMON, 1978 apud TALARICO, p. 139-40

nesse bloco uma correlação estrutural com correspondência cronológica ao movimento da Batalha de Stalingrado: o Eixo avança sobre a cidade; depois recua, marcando um ponto de virada na Segunda Guerra⁶³, em uma interessante argumentação baseada nos fatos. Contudo, entendemos ser mais interessante fazer a análise por intermédio dos próprios poemas, e ver de que maneira a composição permite encontrar tais ecos, uma correlação entre elementos formais (texto) e elementos materiais (contexto), que é nossa intenção. Essa força expressiva, como reflete Adorno, pode ser encontrada nessa correlação, no “modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico” (2012, p. 78).

Ao personificar a cidade de Stalingrado no poema “Carta a Stalingrado”, torna-se possível fazer um paralelismo. Esse mecanismo formal permite que a reflexão sobre a natureza humana seja feita junto à do objeto do poema. Assim sendo, o que é mais forte do que o estouro e a devastação das bombas, essa vontade de resistir que não cessa, que luta pela própria vida a todo custo, senão o mais profundo instinto da natureza humana, o da sobrevivência? Dentro desse contexto, chega-se a dizer que “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (1973, p. 195); à época, eram poucos os meios de se obter notícias dos que lutavam pela sobrevivência frente à dominação e destruição que eliminavam quaisquer possibilidades de experiência e desenvolvimento pessoais. As notícias eram todas esparsas, mas o alinhamento do Brasil contra o Eixo, ainda que de modo geral e vago, repercutiu no espírito imaginativo que dramatizou esse sentimento⁶⁴.

⁶³ TALARICO, 2006, p. 144.

⁶⁴ TALARICO, *ib.*, p. 142. O autor é preciso: “praticamente ao mesmo tempo em que a Batalha de Stalingrado se inicia, o Brasil declara guerra ao Eixo, 22 de agosto de 1942”.

O desfecho deste poema vai na mesma direção de outro, de nome “Visão 1944”, e vale continuar por ele para complementar essa questão. Neste poema, cada uma das 25 estrofes começa com o mesmo verso “Meus olhos são pequenos para ver”, aprofundando ritmicamente seu sentido. Por meio da metonímia “olhos/homem”, obtém-se dois efeitos no poema: o homem vai sendo reduzido anaforicamente, ao passo que destaca todos os outros versos, dando mais força ao conteúdo da denúncia. É dessa maneira que o externo se expressa de uma maneira profunda no interno, “quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo de fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2012, p. 66).

Olhando melhor o todo, vemos que esses dois efeitos se encontram intimamente relacionados à mesma lógica da guerra. Diante de tamanhas destruição e morte só há falta: “mulheres/ que foram lindas”; “os milhares de casas invisíveis/ na planície de neve onde se erguia/ uma cidade, o amor e uma canção”; “as fábricas tiradas do lugar” (1973, p. 199). Só ao final da 18ª estrofe, após um profundo tom sombrio de desnudamento das consequências de uma guerra à população, surge uma esperança de virada. O que antes estava em resistência escondida e pequena, “essa imagem calada, que se aviva, /que ganha em cor, em forma e profusão” (ib., p. 201), emerge em busca de vingança e inverte a lógica de antes: dá notícia de uma outra ordem possível, que leva em consideração a lição e memória dessa experiência histórica, um outro mundo deslumbrante. Vale lembrar que todo esse pensamento tem origem em fatos; o poema é reflexão (crítica) da lógica do mundo objetivo. Vemos a dramatização de questões historicamente estruturadas e identificáveis, que o poeta trabalha esteticamente e incorpora à sua poética, produzindo um

construto independente que tem em sua lógica de composição a própria lógica de organização do mundo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2012, 2ª ed.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra Completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996, 3ª ed.
- TALARICO, Fernando Braga Franco. **História e poesia: texto e contexto em 'A rosa do povo' (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: catálogo USP, 2006. Acesso em 06/10/2014: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08112006-223436/pt-br.php>>.

A FORTUNA CRÍTICA DE A CASA DOS BUDAS DITOSOS: UM OLHAR

LIBERTO DE AMARRAS⁶⁵

Juliana Antunes Barreto (UNIMONTES)⁶⁶

Resumo: *A casa dos budas ditosos* é um livro lançado em 1999, pelo escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, em decorrência do pedido feito pela editora Objetiva no intuito de abarcar os pecados capitais. Tendo sido encarregado de escrever sobre a polêmica luxúria, João Ubaldo traz na referida obra os relatos de uma mulher já idosa que conta sobre sua vida repleta de sexualidade à flor da pele. Pelo alto teor de licenciosidade, muito da fortuna crítica desse livro se voltará apenas, conforme pretendemos mostrar, para essa característica. Descartando, muitas vezes, as inúmeras possibilidades de visões e de análise literária que o livro permite. É no caminho contrário a essa fortuna crítica que pretendemos seguir, apresentando e discutindo aqui, através, principalmente, das contribuições teórico-críticas de Juva Batella (2006) e Rita Olivieri-Godet (2009), outras leituras, encorajando demais estudiosos a alargarem a fortuna crítica sobre esse célebre escritor brasileiro.

Palavras-chave: *A casa dos budas ditosos*; Fortuna crítica; Possibilidades de leituras.

Em nossos estudos, em busca de parte da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro, percebemos a preferência dos críticos por abordar uma ou outra obra, em detrimento das demais. Reconhecemos a dificuldade de elencar uma fortuna crítica vasta e diferenciada,

⁶⁵ Este trabalho é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada “O RETORNO DE LILITH EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO”, sob a orientação da Profª Drª Telma Borges, e que está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da UNIMONTES, 2º semestre/2014.

⁶⁶ Mestranda em Literatura Brasileira, na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Bolsista CAPES. E-mail: juportugale@hotmail.com

em relação, por exemplo, ao livro *A casa dos budas ditosos*, tornando urgente a reflexão sobre a existência de outras leituras que vão além do teor pornográfico da obra. Independentemente disso, levantamos parte da fortuna crítica produzida até então sobre o referido livro, de forma a elucidar algumas das possíveis leituras que ele permite.

A casa dos budas ditosos foi lançado em 1999, por encomenda da editora Objetiva, para a série Plenos Pecados. Com subtítulo “Luxúria”, o livro ficou encarregado de trazer à tona um dos pecados capitais que mais gera tabus na sociedade, ainda atualmente. João Ubaldo Ribeiro, na sua conhecida inteligência irônica, construiu uma personagem, automeada CLB, a qual teria deixado um legado para a posterioridade: gravações de relatos sobre sua vida íntima, sexual. Com a estratégia – e que não é um recurso simplista como parece, conforme veremos posteriormente – de mencionar na introdução do livro ter recebido à sua porta os originais abandonados por um desconhecido, o escritor estabelece relação com a vasta tradição literária dos manuscritos encontrados, já preparando o leitor para as surpresas das próximas páginas, mas ao mesmo tempo se isentando da responsabilidade autoral.

Algumas das características levantadas sobre essa produção, conforme mostraremos, estão voltadas para o conteúdo pornográfico que ela evidentemente apresenta. Em detrimento disso, ou apesar disso, muitas críticas apareceram, e a nossa tentativa é a de reunir parte delas com o intuito de ampliar nossa leitura acerca da obra. As elucidações que se seguem permitem mais uma visão ascendente quanto ao grau de aprofundamento na obra do que uma ordem cronológica de publicação.

No “calor do momento” da publicação de *A casa dos budas ditosos*, Diogo Mainardi, em matéria na revista *Veja*, intitulada “Nunca aconteceu antes...” (1999), utiliza da sua já conhecida ironia para proferir seu julgamento de valor acerca dessa produção

textual de João Ubaldo Ribeiro. Sobre a dificuldade em se falar de sexo na literatura, o crítico diz que “em vez de tentar resolver o problema linguístico, João Ubaldo Ribeiro achou melhor escamoteá-lo, sufocando o palavreado chulo com coloquialismos” (MAINARDI, 1999, p. 161). Diogo Mainardi acrescenta que a forma encontrada pelo escritor para fugir do moralismo – comum quando se trata de sexo – foi fazer com que sua narradora praticasse todos os tipos de sexo, caindo no “risco de tornar idênticas todas as aventuras sexuais (...), um mesmo esquema repetido ao infinito” (MAINARDI, 1999, p. 161). Nesse ponto não há como não discordar da afirmação do crítico. Conforme pretendemos demonstrar ao longo da nossa dissertação de mestrado (ainda em andamento), CLB – a protagonista – desenvolve situações de sedução, erotismo, envolvendo diferentes *vítimas* e de formas variadas para alcançar também diferenciados objetivos. Não se pode comparar, como Mainardi erroneamente fez, a postura de CLB diante de Marina ou de Paulo Henrique, ou o tratamento para com seu irmão ou seu tio.

Talvez tenha faltado a esse crítico “falar na língua dos artistas”, como está escrito na quarta tese de Walter Benjamin (1987, p. 32). Ou, tenha-lhe faltado autoridade em literatura para conseguir enxergar a obra além de um produto mercadológico. E, por esse motivo, valores como um romance “aborrecido, monótono” (MAINARDI, 1999, p. 161) devam ser ignorados.

João Carlos Teixeira Gomes, no texto partícipe da *Obra Seleta de João Ubaldo Ribeiro*, intitulado “João Ubaldo e a saga do talento triunfante”, faz um apanhado de algumas das obras do escritor baiano, além de trazer partes que contemplam sua vida particular. Um dos subtítulos, “Reiteração temática”, vem trazer um pouco da opinião crítica do autor a respeito de *A casa dos budas ditosos*. Relembrando ter sido o livro escrito sob encomenda para a série editorial sobre os pecados capitais, o crítico menciona certa

“compulsão” do escritor pelo conteúdo sexual, questão óbvia nessa produção (GOMES, 2005, p. 94). Gomes nota o fato de estarmos em uma sociedade e época voltadas para um grande prazer em revelar “particularidades sexuais” e diz que isso está produzindo “farta literatura” (GOMES, 2005, p. 94). Além dessa irônica referência aos relatos pornográficos do livro, Gomes nomeia “artificial” a transcrição verbal da fita cuja gravação revela as confissões sexuais de uma “sessentona fogosa”, e reforça que o sucesso se deve aos “tempos permissivos, que desmascaram diante das pulsões femininas as limitações sexuais dos homens, que eles sempre quiseram ocultar” (GOMES, 2005, p. 94), arrematando da seguinte forma: “é menos um romance do que um ensaio de psicologia da sexualidade, entre Freud e Sade” (GOMES, 2005, p. 94).

Wilson Coutinho, em *João Ubaldo Ribeiro: um estilo de sedução* (2005), não traz informações nem críticas que possam contribuir para este estudo. Em apenas um trecho, relembra a entrevista concedida por João Ubaldo Ribeiro, na qual o escritor mencionou que seu livro não era uma leitura indicada para “moças bem-criadas”. (entrevista cedida a Mânica Millen, em *O Globo*, apud COUTINHO, 2005, p. 89). Com essa informação, mesmo que breve, temos uma referência sobre a temática e o que se pode esperar a respeito do livro.

No ano de 2003, estreia nos teatros brasileiros uma adaptação de *A casa dos Budas Ditosos*, sob a direção de Domingos de Oliveira, protagonizada pela atriz Fernanda Torres. Tendo conquistado absoluto sucesso de público, a peça também levantou polêmicos comentários; reunimos três, um do Brasil e outros dois de Portugal, a fim de apresentarmos ao leitor uma ideia do que se pode esperar desse romance de João Ubaldo Ribeiro, considerando que, ao se pronunciarem sobre a adaptação para o teatro, essas fontes acabam

por se pronunciar também sobre a obra literária e, por esse motivo, cabem aqui como parte da fortuna crítica levantada.

Em primeiro lugar, notemos em entrevista ao jornal *O Globo*, datada de 03/03/2010, que a atriz que protagonizou a peça teatral, Fernanda Torres, ao ser perguntada se houve alguma reação do público que a tenha marcado, responde: “Uma senhora benzeu o teatro e um marido saiu arrastando a companheira perguntando se era para aquela pouca-vergonha que ela queria ir ao teatro” (TORRES, 2010). Através da própria protagonista da peça, pode-se fazer um balanço da recepção do livro e seu tema e, pelos comentários sempre inteligentes e sinceros da atriz, percebemos que ainda há um pouco de reação surpreendentemente negativa no Brasil, devido ao teor sexual do livro, mesmo tendo sido, no teatro e nas bancas, sucesso de público e de venda.

Em Portugal, na conversa que aconteceu no salão do Teatro Nacional D. Maria II, após a estreia da peça, foram convidadas ao debate Maria João Seixas e Paula Moura Pinheiro. Em textos disponíveis no arquivo da *Storm Magazine*, na web, com introdução de Helena Vasconcelos, temos a representação do que foi comentado acerca da peça e, conseqüentemente, do livro de João Ubaldo. Helena Vasconcelos, na introdução dos comentários que deram origem aos textos sob o título “A Propósito de *A casa dos Budas ditosos*”, menciona acreditar que a peça se trata muito mais da liberdade do que de sexo. Cita algumas fontes literárias – dentre as quais se encontra o Marquês de Sade – as quais claramente ela enxerga como influências no conteúdo dessa obra de João Ubaldo. Dentre outros comentários, Vasconcelos relembra que a libertina não é uma prostituta; abordando diferenciações entre essas duas categorias, relembra o luxo que implica a palavra luxúria e diz que, não à toa, a protagonista de *A casa dos budas ditosos* “não é uma menina pobre, vinda do sertão ou dos subúrbios” (VASCONCELOS, 2004) e, no final do seu

pronunciamento, antes de dar a palavra às convidadas, relembra sobre a transgressão nessa narrativa de João Ubaldo:

Ao transgredir, a mulher da casa dos Budas Ditosos arrasa todos os tabus – que, na nossa sociedade hipócrita passaram a ser denominados de “politicamente incorretos”. Vou enumerar alguns: a infância como sinônimo de pureza, o racismo, o incesto, a violação, as drogas, a religião, a maternidade, a monogamia, o dinheiro, a esterilidade, a doença, a morte. E, é bom não esquecer, este texto é uma sátira formidável à psicanálise. (VASCONCELOS, 2004).

A nós torna-se relevante considerar as ideias de Helena Vasconcelos como uma forma de introdução às abordagens sobre sexo, transgressão e a postura da protagonista que, em análise mais aprofundada, apresentaremos em nossa dissertação; ou seja, sua importância está menos como crítica do que como um preparo para que o leitor já tenha em mente as principais temáticas abordadas pelo livro, a fim de facilitar sua leitura das demais análises que serão feitas.

No texto que segue, extraído também da conversa no salão do teatro em Lisboa, Maria João Seixas, desde o início, já pronuncia estar manifestando uma opinião sobre algo de que não gosta, fazendo-o unicamente pelo convite que lhe foi feito, tendo reconhecido muito mais a qualidade da representação de Fernanda Torres na peça do que a qualidade do livro. Nos últimos instantes do seu pronunciamento, Seixas diz:

Se as memórias de Rodolfo são vividas em tensão de arco e flecha, com a corda esticada até ao limite, até ao âmago, até às lágrimas, o caso com Paulo Henrique é narrado sotto voce⁶⁷ [*sic*], com uma aragem de ternura que faz pensar num resgate, tardio, da esterilidade da narradora, fecundando-a naquele rapaz, de que se orgulha, como qualquer mãe, de ter feito dele “um homem completo”. (SEIXAS, 2004).

Sobre essa questão, pensamos tratar-se de algo muito mais complexo, que não pode ser levado de forma tão minimalista como foi feito; devido a isso, em um dos capítulos de nossa dissertação, retornaremos, também, a essa relação da protagonista CLB com Rodolfo e Paulo Henrique.

Até aqui, percebemos que a fortuna crítica apresentada tem se voltado muito para apenas um viés do livro: a sexualidade. Tomada a rigor, essa temática foi alvo das críticas irônicas e pejorativas que citamos. O que se torna claro é que faltou aos críticos citados um aprofundamento na obra que permitisse ampliar as leituras, debruçar-se sobre o livro a fim de caminhar pelos muitos bosques que sua interpretação permite, aceitar o pacto que a obra literária nos propõe, parafraseando Umberto Eco (1994). Por essa razão, apresentamos agora alguns dos estudos críticos que encontramos, os quais são fontes mais fecundas da fortuna crítica do referido livro.

A tese de doutorado de Juva Batella, intitulada *Este lado para dentro: ficção, confissão e disfarce* em João Ubaldo Ribeiro (2006), apesar de ter como foco principal o

⁶⁷ Sottovoce – adjetivo que significa “em voz baixa”, “baixinho”. Dicionário de Italiano-Português. Disponível em: http://www.infopedia.pt/italiano-portugues/sottovoce;jsessionid=A9SX9c3NqHhAIrT5sINd9A._ Acesso em: 20/08/2014.

narrador em nove dos romances de João Ubaldo, ou seja, embora seja um estudo complexo, que contempla diferenciados romances do mesmo autor sob o mesmo viés – o narrador –, não é especificamente aprofundado em cada um deles. Ora, seria preciso mais do que as suas mais de quinhentas páginas para que a tese conseguisse analisar pormenores de cada uma das obras que contempla. A despeito de o recorte ser o narrador, o estudioso abarca, ainda, considerações importantes acerca de *A casa dos budas ditosos*, desde a questão da polêmica gerada em torno da sua proibição em Portugal, até as características, ações e pensamentos da protagonista que são claramente compartilhadas pelo escritor João Ubaldo Ribeiro.

Para escrever a respeito da recepção de *A casa dos budas ditosos* em Portugal, Juva Batella pesquisou na Biblioteca Nacional de Lisboa e nos arquivos específicos de jornais portugueses, tendo feito, ainda, uma entrevista a quinze pessoas “acerca da suposta, ou não, censura ao referido romance dos Budas ditosos” (BATELLA, 2006, p. 39). Nesse prisma, o autor questiona se a proibição da venda do livro em alguns hipermercados não seria exatamente o motivo do seu sucesso de vendas, ao mesmo tempo em que interroga o leitor se se tratava realmente de um livro proibido, já que, excluídos esses locais, em todos os outros se podia comprá-lo. Batella afirma que Portugal recebeu bem o livro porque “uma parte do público leitor português, especialmente do meio literário, conhece João Ubaldo, que tem uma história com Portugal que é bastante anterior a esse episódio” (BATELLA, 2006, p. 442), lembrando a época em que o escritor baiano residiu em Portugal.

Desdobrando-se na questão do autor e do narrador, em suas explanações, Juva Batella recorre a inúmeras citações de entrevistas ou a textos da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro – inclusive essa tese pode e deve ser importante acervo para consultas no

que diz respeito à fortuna crítica do escritor, já que traz muitas referências *de* e sobre *ele* –, a fim de citar e analisar as muitas coincidências entre João Ubaldo e a protagonista de *A casa dos budas ditosos*, CLB. Como exemplo, Batella menciona a fala de João Ubaldo Ribeiro em uma entrevista: “Li Shakespeare **com dez anos de idade e não entendi nada**” (FONTES, *apud* BATELLA, 2006, p. 80, grifos do autor) e, logo em seguida, cita um fragmento do referido romance de João Ubaldo: “Eu gosto de Shakespeare, **leio desde menina, mesmo no tempo em que não compreendia patavina**” (RIBEIRO, *apud* BATELLA, 2006, p. 80, grifos do autor).

Outros exemplos são citados ao longo da tese, como as referências a uma biblioteca do pai ou a dificuldade em aceitar o magistério da Igreja, afirmações que aparecem tanto no romance quanto em entrevistas concedidas pelo escritor. Assim, Juva Batella desenvolve sua ideia de aproximação do narrador com o autor, característica também presente nos demais romances de João Ubaldo Ribeiro. Sobre isso, Rita Olivieri-Godet também se pronuncia.

O livro de Rita Olivieri-Godet, *Construções Identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, propõe uma reflexão mais complexa e que se pode utilizar como base para a fortuna crítica do livro *A casados budas ditosos*. Na terceira parte do livro de Olivieri-Godet, intitulada “Discurso e Construção Identitária”, o primeiro texto é “Ficcionalização da voz autoral em *A casa dos budas ditosos*”.

Preocupada em trabalhar a questão da voz autoral no referido romance, Rita Olivieri-Godet tece considerações a partir da *mise-en-scène* da figura do autor, algo que, segundo a autora, é mais radical em *A casa dos budas ditosos*. No livro, a figura autoral se torna desejante, pelo tema considerado “imoral” – a sexualidade – o que faz com que o “itinerário da escrita”, já marcado pelo desejo de “transgressão dos interditos”, acentue-se.

(OLIVIERI-GODET, 2009, p. 165). O fio condutor do pensamento dessa autora está relacionado com o mistério acerca da autoria; tendo em consideração o autor João Ubaldo Ribeiro, a possível transcrição de uma fita e os relatos de uma misteriosa narradora, cria-se um mistério quanto à autoria da narrativa, caminho para o qual o leitor é levado. O que Olivieri-Godet nos propõe é enxergar a obra ubaldiana além do conteúdo obviamente sexual. Para a estudiosa,

a exposição desenfreada e crua dos instintos sexuais a que o livro se empenha corre o risco de obliterar os diferentes níveis de leitura e confundir o leitor, seduzido ou chocado pela saturação pornográfica. No entanto, o ato de contar, pelo *status* perturbador das palavras que o caracteriza, é um exercício de liberdade, um esforço para libertar a linguagem de toda espécie de restrições. É preciso não perder de vista que a narrativa que o herói-narrador faz de sua vida dissoluta instaura também uma reflexão sobre a linguagem. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 166, grifo da autora).

A autora nos leva a entender que toda a “exploração erógena do corpo” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 165), que ocorre a partir da narração desse herói-narrador, pode ser considerada como um ponto de partida para manifestar sua opinião contra a hipocrisia que está em torno das opressões e marginalizações quanto à sexualidade.

Rita Olivieri-Godet utiliza de recursos do próprio livro, como título, dedicatória, epígrafe e prefácio, para ajudar a desvendar o mistério no qual está envolta a voz autoral. E explica que o autor, sendo sujeito metamorfoseado no sistema da narração, em *A casa dos*

budas ditosos, acaba por ser duplamente metamorfoseado. Isso se dá porque existe um autor real, que se esconde num suposto autor, e este sob um eu – o herói-narrador. Partindo da “orelha” do livro, Rita Olivieri-Godet mostra que na “Advertência do editor” já há um pacto de leitura proposto ao leitor, o que, claro, tem ligação com o objetivo comercial do projeto editorial – a venda do livro. A confusão (ou o mistério) já se manifesta a partir do momento em que há a mistura da afirmativa de algo supostamente irreal – “o relato da surpreendente vida de uma mulher beirando os setenta anos” (RIBEIRO, 1999, orelha do livro) – com a informação de algo amplamente divulgado: o fato de o livro ser fruto da série *Plenos Pecados* da editora Objetiva.

O próximo passo de Rita Olivieri-Godet é analisar a dedicatória “Para as mulheres” que, se por um lado poderia ser uma afirmação feminista, por outro, o leitor se vê confuso quando adentra a narrativa e encontra uma narradora que faz críticas aos projetos feministas. A “ausência de assinatura do autor real” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 170) reforça uma ambiguidade que vai se desdobrando nos demais itens escolhidos pela autora para analisar a voz autoral. É o que acontece com a epígrafe de *A casa dos budas ditosos*: “Tudo no mundo é secreto”. Também sem assinatura, dá continuidade ao pacto de mistério proposto ao leitor; entretanto, conforme Rita Olivieri-Godet explica, o leitor atento e que já conhece as obras ubaldianas perceberá que há uma recorrência de epígrafes em cada livro do autor, o que permite ao leitor fazer uma associação da voz dessa narrativa com o “discurso do autor real”. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 171).

Quanto ao prefácio de *A casa dos budas ditosos*, Rita Olivieri-Godet explica: “autêntico e ficcional ao mesmo tempo, ele é um simulacro do prefácio sério, cujo modelo tradicional procura reproduzir” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 174). Nele, misturam-se dúvidas e reflexões sobre como fazê-lo, quanto à validade de fazê-lo, há digressões,

processos de autoanálise, como se estivesse expondo seu caráter dissimulado, à procura de construir uma “identidade de fachada” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 177).

O título “*A casa dos budas ditosos – Luxúria*”, segundo nos mostra Olivieri-Godet, tem na primeira parte o mesmo mistério que as demais partes do texto, já citadas aqui; procuram encarnar, com o acréscimo de uma segunda parte que faz referência direta ao motivo pelo qual o livro existe: a série sobre os pecados capitais. O que mais a autora aborda nas últimas páginas do seu texto diz respeito ao fato de haver coincidências, ao longo da narrativa ubaldiana, entre a narradora e o autor real. Cita como exemplo a imitação do tom da oralidade, o tom debochado (tipicamente visível em demais livros de João Ubaldo), o fato de ambos – narradora e autor real – terem nascido na Bahia, residirem no Rio de Janeiro, terem morado na ilha de Itaparica, em Salvador, nos Estados Unidos, em Portugal, as referências sobre proibições com bebidas alcoólicas, etc., além dos registros vulgares e gírias tão ubaldianas, facilmente reconhecidas pelo leitor que o acompanha. Para a estudiosa,

esses traços recorrentes que se mostram em diferentes obras só podem apontar numa determinada direção em que se profila a figura do autor. Escrever como se fosse outro, que é da própria natureza do trabalho do escritor, acaba por revelar uma identidade autorial que é inerente ao ato literário. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 186).

Sobre essa tensão entre o real e o ficcional, podemos aproveitar o que nos lembra Telma Borges, na tese de doutorado *A escrita bastarda de Salman Rushdie* (2006), onde

nos traz, no segundo capítulo, uma referência a “um recurso textual recorrente na literatura, anterior ao *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, mas sem dúvida popularizado com a obra desse autor” (BORGES, 2006, p. 85), que é o manuscrito encontrado. Baseando-se nas ideias de Maria Fernanda de Abreu, a estudiosa fala a respeito desse recurso que relativiza a autenticidade e a autoria da história contada. Percebemos em João Ubaldo esse recurso quando, conforme vimos em Rita Olivieri-Godet, há um jogo com a voz autoral no tocante ao fato de os originais de *A casa dos budas ditosos* terem sido recebidos por João Ubaldo à porta de casa, deixados por um desconhecido. Nesse ponto, cabe ao leitor acreditar ou não na versão encontrada pelo autor para justificar a origem do texto, pois “a versão alternativa, por mais convincente que seja em termos de verossimilhança, (...) explicita o caráter de representação inerente ao texto literário e às diversas possibilidades de se refletir sobre um mesmo fato” (BORGES, 2006, p. 91).

Dentro dessas diversas possibilidades, considerando que os originais de *A casa dos budas ditosos* foram entregues, segundo a “nota preliminar”, em forma de gravações em fitas, estas tomam o lugar dos manuscritos, mas mantêm viva a proposta de pacto com o leitor.

Em relação, por exemplo, à falta de nomes, já que a protagonista que narra os fatos apresenta-se apenas pelas siglas CLB, e o desconhecido que teria entregado ao escritor baiano os originais, obviamente não foi nomeado, logo lembramos novamente do recurso do manuscrito encontrado, uma vez que se propõe aí um desafio ainda maior quanto à autoria e autenticidade dos fatos narrados. Maria Fernanda Abreu diz que a “dificuldade de decifração encarece e (dignifica) a tarefa duma investigação” (ABREU, 1994, p. 142). No caso de *A casa dos budas ditosos*, o papel dessa falta de nomes corrobora o pacto de mistério, o jogo da relativização da autoria.

Concordamos com Telma Borges com a ideia de que “os nomes, nessa circunstância, são como os nós de uma rede. Remetem a inúmeros outros agenciamentos, através dos quais as histórias reverberam em outros contextos e são tangenciadas por outros relatos” (BORGES, 2006, p. 89). No caso de *A casa dos budas ditosos*, as iniciais e a falta de outros nomes são capazes de conduzir o leitor a vastos caminhos de possíveis leituras.

Se as próprias coincidências – ou provas – da presença de João Ubaldo Ribeiro na narrativa, conforme mostrou Rita Olivieri-Godet, mesmo sendo a protagonista uma mulher, já são suficientes para quebrar a expectativa do mistério da nota preliminar, essa estratégia “deu, pelo menos, azo a ironias que jogavam com a ‘suposta’ identidade do autor” (ABREU, 1999, p. 255). Não esqueçamos que essa produção se trata de “uma espécie de pastiche” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 166), e, como tal, alguns recursos estilísticos são usados de maneira desvirtuada ou exagerada.

Considerações finais

Muito há a ser explorado no tocante à fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro. Como procuramos mostrar, seja no que diz respeito ao conteúdo pornográfico, seja pela questão do narrador, ou da autoria, ou, ainda, numa tentativa de compreender as relações entre as personagens de *A casa dos budas ditosos*, cada crítico usou de suas armas e seus argumentos para acrescentar suas contribuições a esse acervo. Além disso, utilizamos de reflexões sobre a recepção da obra e da peça teatral como forma de compreendermos um pouco mais sobre o conteúdo e as opiniões de pessoas diversas.

Com essas explanações, tentamos abarcar a fortuna crítica sobre *A casa dos budas ditosos*, embora tenhamos encontrado, em nossos estudos para a dissertação em andamento, muito mais material acerca dos demais romances. Mas, antes que isso seja um empecilho, preferimos tomar como impulso para que mais estudos passem a fazer parte do embasamento crítico sobre João Ubaldo Ribeiro e sua literatura.

De todo modo, pensamos ter feito uma apresentação coerente e relevante que venha a conduzir mais facilmente o leitor aos próximos estudos nos quais pretendemos dar nossa contribuição às leituras da produção textual de João Ubaldo Ribeiro. Elencando, cada vez mais, as vastas possibilidades de caminhos nos quais o leitor-crítico pode seguir, em vez de proporcionar, erroneamente, uma visão limitada e limitadora sobre a produção ubaldiana.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Fernanda de. **Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ABREU, Maria Fernanda de. Garrett: de fingimentos e conclusões (Formas que teve o escritor de fazer o seu próprio elogio). In: **Revista Via Atlântica**. n. 3, p. 248-261, dez./1999.
- BATELLA, Juva. **Este lado para dentro: ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro**. 533 f Tese (doutorado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A Técnica do Crítico em Treze Teses. In: **Rua de Mão Única**. Obras escolhidas. Vol. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 32-33.
- BORGES, Telma. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. 247 f (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- COUTINHO, Wilson. **João Ubaldo Ribeiro: um estilo de sedução**. Rio de Janeiro: Relume, 2005.
- Dicionário de Italiano-Português*. Disponível em: http://www.infopedia.pt/italiano-portugues/sottovoce;jsessionid=A9SX9c3NqHhAIrT5slNd9A__ Acesso em 20/08/2014.
- ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOMES, João Carlos Teixeira. João Ubaldo e a saga do talento triunfante. In: BERND, Zilá (Org.). **João Ubaldo Ribeiro: Obra Seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 75-103.

MAINARDI, Diogo. Nunca aconteceu antes... In: **Veja**, p. 161, 5 mai. 1999.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Construções Identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Trad. Rita Olivieiri-Godet, Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A casa dos budas ditosos**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999.

SEIXAS, Maria João. A Propósito de *A casa dos Budas ditosos*. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 28 mai. 2004. **Arquivo Storm Magazine**. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=272&sec=&secn=>. Acesso em: 20/08/2014.

TORRES, Fernanda. Fernanda Torres revela o que há de melhor e pior em viver, há sete anos, a senhora devassa de ... Entrevista concedida a Florença Mazza. **O Globo**. 03/03/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/fernanda-torres-revela-que-ha-de-melhor-pior-em-viver-ha-sete-anos-senhora-devassa-de-3046401>. Acesso em: 20/08/2014.

VASCONCELOS, Helena. Introdução a: *A Propósito de A casa dos Budas ditosos*. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 28 mai. 2004. **Arquivo Storm Magazine**. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=272&sec=&secn=>. Acesso em: 20/08/2014.

O ESPAÇO DE LONDRES COMO FOMENTADOR DO TRAUMA DE GUERRA EM MRS. DALLOWAY

Juliana Pimenta Attie (FCL/UNESP Araraquara)

Resumo: Este estudo busca expor o espaço como elemento que reforça a presença do trauma de guerra no romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Por meio de monumentos e de locais como o Regent's Park a voz narrativa mostra as incoerências presentes na sociedade londrina do pós guerra, uma vez que as memórias da devastação ocorrida em Londres durante a primeira guerra convivem lado a lado com o progresso e a movimentação da cidade em recuperação. É importante destacar também a relação do espaço com o tempo, pois cenários de devastação são conjugados aos de reconstrução ou ainda de rotina familiar e se relacionam ao tempo à medida que expõem transições temporais, especialmente as que remetem à guerra. Conforme o conceito bakhtiniano de cronotopo, a representação do espaço sempre envolve a representação do tempo, ambos estão intrinsecamente conectados na literatura.

Palavras-chave: espaço; guerra; trauma; *Mrs. Dalloway*.

Virginia Woolf, um dos expoentes do Modernismo inglês, tem como tema recorrente em grande parte de suas obras a guerra e as consequências na vida dos indivíduos. Entretanto, a autora foi rotulada durante muito tempo como a-histórica, alienada, além de ser associada, por seu distúrbio psicológico, à imagem de fragilidade. Tais críticas ofuscam as contribuições da escritora ao pensamento feminista, pacifista e antifascista. Como observa Hussey (1991, p. 03), as obras woolfianas fazem emergir um olhar diferente à guerra:

[...] it helps redefine our understanding of the nature of the war; and that from her earliest to her final work she sought to explore and make clear the connections between private and public violence, between the domestic and civic effects of patriarchal society, between male supremacy and the absence of peace, and between ethics and aesthetics.⁶⁸

Essa nova perspectiva demonstra que as questões de gênero acompanham, a partir do conflito entre as esferas públicas e privadas, a dinâmica política da guerra. Nos romances, às mulheres cabe o espaço privado, uma vez que elas apenas se atêm a tarefas como: organizar festas e jantares, cuidar da família e da casa. Já os homens se envolvem em discussões políticas ou ocupam cargos de poder, além de participarem diretamente do exército, seja no combate, seja representando o império nas colônias britânicas.

Dessa forma, Woolf mostra que, sendo as guerras um conflito no qual os homens participam diretamente, ao sexo feminino é negado o direito de manifestar a opinião sobre os acontecimentos, tal como a escritora enfatiza no texto “Thoughts on peace in an air raid” (2009b, n/p): “‘Women have not a word to say in politics.’ There is no woman in the Cabinet; nor in any responsible post. All the idea makers who are in a position to make ideas effective are men”. Outra razão para as mulheres serem, de certa forma, desautorizadas a tratar de assuntos concernentes à guerra é o fato de isso tornar menos nítidas as barreiras entre os gêneros, as quais são os pilares da organização social patriarcal.

⁶⁸ “[...] ajuda a redefinir nosso entendimento sobre a natureza da guerra; e que do seu primeiro trabalho ao último, ela procurou explorar e deixar claras as conexões entre a violência privada e pública, entre os efeitos domésticos e cívicos da sociedade patriarcal, entre a supremacia masculina e a ausência de paz, entre a ética e a estética” (tradução nossa).

Além disso, por muito tempo, o texto de Woolf era reconhecido por seu experimentalismo, mas não pela relação deste com as temáticas levantadas pela autora. Dessa forma, são bastante relevantes os trabalhos de Moi (2003), Froula (2005), Abel (1982), entre outros preocupados em destacar a aparente ausência de lógica na construção do texto da autora como uma forma alternativa encontrada pelo discurso feminista para subverter a autoridade, o progresso e a unidade dos enredos tradicionais. Por meio das técnicas do fluxo da consciência, longe de apresentar a guerra e a violência de forma documental, a escritora explora o indizível, aquilo que a experiência da guerra não permite expressar da mesma maneira como se fazia anteriormente.

Diante disso, este trabalho busca destacar a construção do espaço no romance *Mrs. Dalloway*, mostrando como sua organização contribui para destacar o trauma do pós-guerra. A narração se dá em uma quarta-feira de julho de 1923. Há, basicamente, duas reações, opostas entre si, aos efeitos do conflito: de um lado os nobres, aristocratas, que se orgulham da pátria e de manter a Inglaterra como uma nação poderosa; de outro, os traumatizados pela guerra, aqueles cuja ferida psicológica foi mais profunda se comparada àquela sofrida durante as batalhas.

As memórias da devastação ocorrida em Londres durante a primeira guerra convivem, em *Mrs. Dalloway*, lado a lado com o progresso e a movimentação da cidade em recuperação. Há ainda outros espaços participando da dinâmica dos opostos, como a residência dos Dalloway no subúrbio londrino, Westminster, que congrega o território privado da família, mas também o público, especialmente por meio da festa de Clarissa quando ela recebe as figuras importantes da alta sociedade e da política. Existem também cenários do passado, como Burton, que despertam memórias da juventude em Clarissa, Richard, Peter e Sally; e, para Septimus, existe o cenário da guerra que o aprisiona no

trauma do passado.

Pensando no uso de Londres como cenário, é interessante o comentário de Fisher (2006, p.667) sobre as cidades, que, por serem obras do homem, “involves the most complete conversation between experience and design, between how we see what we have and how we then built in a way that clarifies or shift what we will next see or experience”⁶⁹. A citação mostra que o homem molda a cidade de acordo com seus interesses e, no caso do romance, a cidade vive um cenário de pós-guerra e, por isso, busca maneiras de encobrir a destruição, sem apagar a memória gloriosa dos conflitos. Entra em cena o enlace entre morte, no rastro da guerra, e vida, na cidade em reconstrução e orgulhosa dos heróis da guerra.

Em Londres, há a criação de espaços de convivência em comum, confirmando a assertiva de Fisher (2006) de que a cidade se expressa em uma dinâmica de congregação e concentração: os mortos no cemitério, as pessoas comendo nos restaurantes, os que desejam rezar na igreja, os que querem ler na biblioteca. Assim, a o ambiente urbano cria um abrigo para cada tipo de cultura. Um dos espaços de concentração em *Mrs. Dalloway* é o Regent’s Park. A maioria das personagens do romance passa pelo parque e estabelece diferentes relações com esse ambiente.

Para Rezia, esposa de Septimus, o parque parece simbolizar seus esforços para reestabelecer a “saúde mental” do marido. Nesse local, ela tenta trazê-lo de volta à realidade – atitude recomendada pelos médicos – chamando a sua atenção para os elementos do cotidiano que os cercam, como o jogo de críquete e também o avião que passa logo no início do romance trazendo uma mensagem publicitária. Vale destacar aqui a

⁶⁹ “envolve o mais completo diálogo entre a experiência e o plano, entre como nós vemos o que temos e como, então, construímos de forma que esclareça ou mude aquilo que veremos ou experimentaremos depois” (tradução nossa).

imagem do avião, que traz, em si, a memória da guerra, sobrevoando Londres de forma inesperada e trazendo mensagens incompreendidas pela população:

Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent's Park, and the bar of smoke curved behind and it dropped down, and it soared up and wrote one letter after another — but what word was it writing?⁷⁰ (WOOLF, 1996, p.24-25)

No entanto, a realidade que Rezia e os médicos desejam impor a Septimus é o oposto de como ele a sente. O avião não traz, para o ex-soldado, apenas uma mensagem publicitária, porém a ameaça da morte inesperada na guerra. Da mesma forma, o parque fica carregado de lembranças do período dos conflitos, em outras palavras, é um lugar onde morte se esconde por trás da aparência de vida e progresso que a ele se tenta atribuir, destacando o jogo entre vida e morte como estruturador desse espaço.

De acordo com Wiechert (2010), o Regent's Park, retratado em *Mrs. Dalloway*, foi construído com estrutura inovadora para a época, especialmente pelo fato de ser um parque designado à área residencial, criando, pois, a ilusão de que os moradores da região estariam vivendo no campo. Além disso, o parque foi local de diversas instituições de reabilitação durante e após a primeira guerra, quando abrigou soldados inválidos e cegos, como o *St Dunstan's Institute for the Blind*, o *St John's Lodge*, um hospital para oficiais inválidos, e o

⁷⁰ “De súbito, como um trem que sai de um túnel, o aeroplano emergiu dentre as nuvens, o som brocou o ouvido de toda a gente, no Mall, no Green Park, em Picadilly, em Regent Street, no Regent's Park, e a fita de fumo desenrolou-se, e o aeroplano baixava, subia, escrevia uma letra após a outra – mas que palavra estaria escrevendo?” (WOOLF, 2006a, p.27).

Royal Hospital of St Katherine, que após a guerra tornou-se *West London Hospital for Nervous Diseases*. Isso se opõe às situações do romance nas quais Septimus e Rezia estão no parque e este adquire um caráter hostil e inquietante para ele. Lá é onde ocorrem as alucinações do ex-soldado, contradizendo o posto estabelecido para o parque.

Woolf mostra, assim, que a simples construção de centros de convivência e recreação, como o *Regent's Park* no espaço urbano não necessariamente significa a criação de um ambiente de repouso e harmonia. O espaço vive uma situação de interdependência com as personagens que nele circulam e com as memórias ligadas a ele. A natureza colocada no parque não é, essencialmente, nem confortadora nem ameaçadora, conforme Wiechert (2010, p.23):

The park, with its structured and simulated nature, constitutes a normalizing space, especially when it is examined in conjunction with the two medical professional. Woolf illustrates the multifaceted role green space plays in the modern city, specifically how parks make visible structures of power within a given culture.⁷¹

Controlando a natureza, médicos e políticos em *Mrs. Dalloway* também influenciam a vida de toda a população. O parque parece ser uma ilusão de que tudo caminha bem na nação. Existe, portanto, uma dualidade em relação ao ambiente natural. Recomenda-se a ida do sujeito ao campo para buscar saúde e paz interior, quando, na verdade, as autoridades, representadas por Bradshaw, desejam manter afastadas as pessoas

⁷¹ “O parque, com sua natureza estruturada e simulada, constitui um espaço normalizante, especialmente quando é examinado em conjunção com os dois profissionais da medicina. Woolf ilustra o papel multifacetado que o espaço verde tem na cidade moderna, especificamente como os parques tornam visíveis as estruturas de poder no interior de uma determinada cultura” (tradução nossa).

que possam atrapalhar o progresso da nação, como acontece com Septimus. Ao mesmo tempo, os parques são inseridos na cidade para mostrar o poder do homem de se apropriar da natureza e transformá-la conforme sua necessidade e vontade.

Essa artificialização dos espaços naturais contribui para a exposição do diálogo entre vida e morte em *Mrs. Dalloway*: a natureza, que sugere vida e renascimento, convive lado a lado com o fantasma da devastação da guerra, seja por funcionar como abrigo para os traumatizados, ou como local para homenagem aos mortos. Além disso, o meio natural não pode se desenvolver livremente, pois deve ceder espaço ao progresso e à urbanização, criadores de novos espaços e novas oportunidades de crescimento, porém, ao mesmo tempo, destrói a natureza e força a população a sublimar o trauma das guerras.

Ademais, segundo Fisher (2006), a rua atua de forma central em textos cujo espaço é a cidade, pois carrega o acidental, o temporário, convida a múltiplos olhares, agrega vários e desconexos eventos ao mesmo tempo e no mesmo campo de visão, de forma que qualquer um possa olhar, mesmo de relance, para as ações alheias. Conforme o estudioso, “Such a web of persons with the random and unexpected interconnections and encounters is a familiar element of the novel of the city”⁷² (2006, p.671).

Ao andar pelas ruas de Londres, Clarissa realiza essas conexões fortuitas e inesperadas. Ora vê pessoas próximas de seu círculo, outras nem tanto, mas sempre é possível fazer alguma ligação com sua vida e a da sociedade que a cerca. O que acontece em *Mrs. Dalloway* é denominado por Lins (1976, p.84) de ambientação dissimulada ou oblíqua. Nesse tipo de ambientação, a personagem é ativa e é identificada justamente pelo enlace entre o espaço e a ação: “Atos da personagem, nesse tipo de ambientação vão

⁷² “Tal rede de pessoas com interligações e encontros fortuitos e inesperados é um elemento familiar no romance ambientado na cidade” (tradução nossa).

fazendo surgir o que a cerca”.

Ao caminhar pelas ruas, as personagens também se deparam com os monumentos espalhados pela cidade e as homenagens aos soldados mortos em batalhas. Um exemplo é a estátua do Duque de Cambridge. Peter, atormentado por seus pensamentos sobre o envelhecimento e a morte, despertados pela doença de Clarissa e a consequente possibilidade do falecimento repentino, anda pela Rua Whitehall quando, ao olhar a estátua do Duque de Cambridge, ocorre uma identificação passível de ser notada na ambiguidade causada pelo pronome “*he*”, destacado abaixo, que tanto pode se referir ao observador, Peter, quanto ao observado, Duque de Cambridge:

Striding, staring, **he** glared at the statue of the Duke of Cambridge.
He had been sent down from Oxford — true. **He** had been a Socialist, in some sense a failure — true. Still the future of civilisation lies, he thought, in the hands of young men like that; of young men such as he was, thirty years ago; with their love of abstract principles; getting books sent out to them all the way from London to a peak in the Himalayas; reading science; reading philosophy. The future lies in the hands of young men like that, he thought⁷³ (WOOLF, 1996, p. 56-57, grifo nosso).

O Duque foi oficial do exército britânico, participou da Guerra da Crimeia, graças à

⁷³ “Andava a passos largos, de olhos fixos, fitou raivosamente a estátua do duque de Cambridge. Verdade que fora expulso de Oxford. Tinha sido um socialista, em certo sentido um fracassado... na verdade. Contudo, pensou, o futuro da civilização estava era nas mãos de jovens assim, de jovens como ele fora trinta anos antes; com seu amor pelos princípios abstratos; que mandavam buscar livros de toda parte de Londres, do Himalaia; amantes da ciência; amantes da filosofia” (WOOLF, 2006a, p.53).

qual atingiu o posto de comandante supremo das forças armadas. Ficou conhecido por realizar promoções de acordo com as relações sociais e não com o mérito. Nesse sentido, a reforma do exército afetou seu status nas forças armadas com o *War Office Act* em 1870, que subordinava o comandante ao Secretário do Estado para Guerra. Em 1895, o duque foi obrigado a abandonar seu posto. Sua estátua se localiza, ironicamente, em frente ao Escritório de Guerra ao qual ele resistiu fortemente. O escritório era um departamento do governo britânico responsável pela administração do exército do século XVII a 1964 (OXFORD, 2000).

Assim como Peter Walsh teve que abandonar os estudos em Oxford para servir nas Índias, o Duque de Cambridge deixou a Universidade de Hanover. A analogia serve, pois, para lembrar Walsh de sua falha acadêmica e também para fazer refletir sobre o futuro da Inglaterra. No entanto, como observa Jones (2010), Peter não consegue compreender que, em tempos de guerra, os “princípios abstratos” não levaram ninguém a um futuro brilhante e formaram apenas uma geração perdida de jovens, apesar de educados em escolas públicas e universidades, tiveram que esquecer seus princípios ao serem mandados à guerra. Em outras palavras, embora tenha presenciado a realidade do Imperialismo Britânico nas Índias, Peter continua apegado a princípios abstratos que justificavam o domínio cultural, político e econômico da Inglaterra sobre as Índias.

A estátua do Duque de Cambridge também surge em *A Room of One's Own* (2005, p.37) quando a narradora reflete sobre a educação dos homens e constata que é tão defeituosa como a das mulheres. Estas enfrentam imensas dificuldades no acesso à educação formal e em ter uma profissão, que normalmente consiste em “[...] always to be

doing work that one did not wish to do, and to do it like a slave, flattering and fawning”⁷⁴. Os homens, por sua vez, também são vítimas do patriarcado, embora geralmente não percebam, pois a educação recebida os induz a entender certos desvios como grandiosos, por exemplo o desejo de posse, de aquisição, que os motiva a criar fronteiras e, com elas, a violência e as guerras, nas quais eles sacrificam suas próprias vidas e as de seus semelhantes.

A narradora do ensaio convida o leitor a caminhar pelo Admiralty Arch ou qualquer outro lugar onde se encontrem monumentos bélicos e a pensar no tipo de glória reverenciada nesses locais, como ela faz em relação à estátua do Duque de Cambridge: They are bred of the conditions of life; of the lack of civilization, I thought, looking at the statue of the Duke of Cambridge, and in particular at the feathers in his cocked hat, with a fixity that they have scarcely ever received before⁷⁵ (WOOLF, 2005, p.38). Para a escritora inglesa, tais monumentos reforçam os elementos mais destrutivos da educação masculina, o que relaciona a pulsão de morte à sociedade patriarcal, devido ao caráter opressor responsável por barrar a libido e, assim, impede o trabalho da pulsão de vida.

O mesmo pode ser observado em outra estátua vista por Peter Walsh em *Mrs. Dalloway*: “Gordon whom as a boy he had worshipped; Gordon standing lonely with one leg raised and his arms crossed,— poor Gordon, he thought⁷⁶ (WOOLF, 1996, p.58)”. Entre as duas outras estátuas próximas a esta, a de Nelson e Havelock, Walsh direciona seu foco a Gordon e, dessa forma, apresenta um outro tipo de perfil militar: Charles Gordon,

⁷⁴ “[...] estar sempre fazendo um trabalho que não se queria fazer e fazê-lo como uma escrava, lisonjeando e adulando” (WOOLF, s/d, p.45).

⁷⁵ “São fruto das condições de vida, da falta de civilização, pensei eu, olhando para a estátua do Duque de Cambridge e, em particular, para as plumas de seu tricorne, com uma fixidez que elas dificilmente terão recebido antes” (WOOLF, s/d, p.47).

⁷⁶ “[...] Gordon, a quem venerava quando menino; Gordon, de pé e solitário, com uma perna na frente e os braços cruzados – pobre Gordon, pensou” (WOOLF, 2006a, p.54).

conforme Jones (2010), foi um soldado dedicado que defendeu bravamente a nação, mas morreu esperando reforços que chegaram tarde devido à incompetência, ou mesmo a uma artimanha, de seus inimigos no parlamento.

Gordon é, pois, uma evidência de que a guerra envolve uma série de interesses nada nobres e não consistem em simplesmente defender heroicamente sua nação. Ademais, levanta a questão de quantas vidas se foram em vão em nome da ambição imperialista, ligando, mais uma vez, a dominação patriarcal às forças de *Thanatos*. Vale ressaltar a figura de Septimus, cujo alistamento foi influenciado por esse ímpeto heróico. De acordo com Jones (2010), Woolf não enxerga os monumentos militares como relíquias de um passado remoto que devem ser lembradas. Para a escritora, eles são emblemas do presente e servem para estimular os jovens a seguirem a carreira militar.

A marcha de meninos treinando para o exército, observada por Peter Walsh, é um exemplo disso. Os garotos demonstram retidão, têm olhar fixo sempre para frente e expressões de fidelidade e amor à nação, especialmente quando passam pelos monumentos supracitados. Apesar de, a princípio, Peter admirar a disciplina dos garotos e a forma como as pessoas nas ruas os respeitam, ele nota tratar-se apenas de meninos fracos, que não compreendem suas próprias atitudes e que, quando não forem mais úteis ao Estado, estarão esquecidos exercendo profissões sem nenhum prestígio – tal como é observado na trajetória de Septimus Smith.

Por ter conhecimento da verdade sobre o Império Inglês, Peter Walsh entende o comportamento dos garotos, pois eles são ignorantes no assunto. No entanto, ele não concebe mais ter o mesmo tipo de pensamento em relação ao Império Britânico na fase adulta e depois de sua experiência na Índia. Assim como Gordon, Peter se vê dividido entre o desejo de tomar uma atitude, representada na estátua pelas pernas erguidas, e a

impossibilidade da realização de fato, simbolizada nos braços cruzados. No caso de Peter, ele quer fazer algo em relação à mulher casada que ele ama e ficou nas Índias, mas se vê de braços cruzados perante o impedimento por questões legais.

Peter é uma espécie de ponte entre colônia e império e, na idade adulta, ele compreende que figuras como Gordon não são mais figuras de admiração, mas de pena (“*poor Gordon*”). Diferentemente, pensa Lady Bruton, amiga de Richard Dalloway, a qual se orgulha da sociedade patriarcal, e da posição por ela ocupada— “Power was hers, position, income. She had lived in the forefront of her time. She had had good friends; known the ablest men of her day.”⁷⁷ (WOOLF, 1996, p.124). Pessoas como ela são as responsáveis por ainda promoverem marchas como a vista por Peter Walsh, por tentar fortalecer o espírito bélico mesmo após todas as tragédias da guerra.

Na casa dela, há quadros da família, todos envolvidos com o exército britânico, os quais ela admira. Ela guarda uma caneta usada pelo General Sir Talbot Moore, “who had written there (one even queing in the eighties) in Lady Bruton’s presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the British troops to advance upon an historical occasion”⁷⁸ (WOOLF, 1996, p.117). Ela guarda a caneta, bem como conta a história com orgulho aos visitantes. Por meio da personagem Lady Bruton os aspectos negativos da sociedade britânica são retratados, sobretudo no que tange aos efeitos da guerra, começando pelo fato de ela ser conhecida por se interessar mais por política do que por pessoas.

Dentre esses aspectos negativos, destacam-se o desejo da manutenção da tradição,

⁷⁷ “Tinha poder, posição, fortuna. Vivera no primeiro plano de sua época. Tivera bons amigos; conhecera os homens mais notáveis de seu tempo” (WOOLF, 2006a, p.107).

⁷⁸ “que ali escrevera (numa noite dos anos 80), em presença de Lady Bruton, com seu conhecimento, talvez a conselho seu, um telegrama que ordenava o avanço das tropas britânicas, num momento decisivo” (WOOLF, 2006a, p.101).

apresentando características da nação inglesa símbolos do atraso para a sociedade. Ela precisa se mostrar masculinizada para conviver no meio político e, sendo assim, sua relação com a protagonista Clarissa Dalloway é artificial e só acontece em nome dos bons costumes e da admiração nutrida por Richard Dalloway. Este, por sua vez, também a considera uma grande mulher, forte e com *pedigree*. No entanto, o louvor de Bruton às formas ultrapassadas de combate, como a cavalaria, a luta sobre o lombo dos cavalos mostra o quanto suas ideias são arcaicas. A repetição do comportamento opressor fortalece os homens, detentores do poder econômico e político, e colocam cada vez mais as mulheres à margem.

Tal repetição reforça a presença da morte e da violência no cotidiano das personagens. Clarissa renunciou ao amor para se tornar a esposa e anfitriã perfeita; Peter abandonou sua utopia para servir ao exército nas Índias; Septimus perde sua juventude e sonhos ao ser mandado para o *front* e presenciar tragédias de toda sorte. Assim, por meio da relação entre as personagens e o cenário circundante, o espaço, em *Mrs. Dalloway*, atua como uma falácia que promete a glória e o progresso, mas mascara o sofrimento e a morte.

REFERÊNCIAS

- FISHER, P. Torn Space: James Joyce's Ulysses. In: MORETTI, F. (Ed.) **The Novel: Forms and Themes**. v 2. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- FROULA, C. **Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: war, civilization, modernity**. New York: Columbia University Press, 2005.
- HUSSEY, M. **Virginia Woolf and War**. Fiction, reality and Myth. New York: Syracuse University Press, 1991.
- WIECHERT, N. "No sense of proportion": urban green space and mental health in Mrs. Dalloway. **Virginia Woolf Miscellany**; Fall/Winter 2010, Issue 78, p.21 - 23.
- WIECHERT, N. Thoughts on Peace in an Air Raid. In: **The Death of the Moth and other essays**. Adelaide – AU: eBooks@Adelaide, 2009b. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter28.html>>. Acesso em 10 jul.

2011. Não paginado.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006a.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Annotated with an introduction by Susan Gubar. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 2005.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1996.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MARIA DUSÁ: A MULHER DE LINDOLFO ROCHA

Júnia Tanúsia Antunes Meira (UNIMONTES)⁷⁹

Resumo: A fase conhecida como pré-modernista acentua o retrato fiel da realidade política, econômica e social do Brasil, sendo conhecida, ainda, como o período que deu expressão às vozes e aos lugares marcados pela marginalidade canônica, trazendo ao público-leitor testemunhos de espaços e culturas ainda desconhecidos. Mesmo sendo vasta a relação de nomes mineiros que figuram no cenário da literatura nacional, ainda assim, alguns escritores mineiros têm a sua trajetória literária pouco conhecida, apesar do seu grande valor como literatos. É o caso do mineiro Lindolfo Rocha que tem como sua obra prima o romance *Maria Dusá* (1910). Dentre os romances da ficção regionalista, *Maria Dusá* perpetua o nome do seu autor com o seu dinamismo trazendo a lume personagens fortes que vivenciam verdadeiros dramas na paisagem seca do interior do sertão baiano. Este trabalho tem o intuito de apresentar aquela que está entre as mais belas figuras da galeria feminina do romance regional brasileiro: a prostituta Maria Dusá que teve seu quase apagamento na história da literatura brasileira. O recorte que aqui se faz, integra um dos capítulos da dissertação de mestrado⁸⁰ que está sendo desenvolvida, acerca do romance de Lindolfo Rocha. Vale ressaltar que a pretensão deste trabalho, além de visualizar uma heroína que foge do estereótipo da mulher do século XIX, é também de contribuir para os estudos da produção literária brasileira, notadamente a literatura mineira.

Palavras-chave: Romance regional, Maria Dusá, Literatura Brasileira.

⁷⁹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Email: juniatanusia@yahoo.com.br.

⁸⁰ Dissertação em desenvolvimento: “À margem do cânone: a prosa pré-modernista do romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha”. Orientadora Dr^a Ivana Ferrante Rebello.

- Lá está a Maria Dusá! É aquela morena, de vestido cor-de-rosa, decotado, que está de cabelo solto, brincos e medalha de brilhantes, presa ao pescoço por um veludinho cor-de-rosa.

Lindolfo Rocha

Considerações iniciais

Várias são as representações da mulher na ficção ao longo do tempo. A literatura brasileira, assim como a estrangeira, é marcada pela presença de mulheres ocupando diversos papéis conforme o tempo e o contexto da criação da obra. No cenário literário brasileiro, nomes como “Helena”, “Lucíola”, “Capitu” e “Iracema”, são exemplos de personagens fictícias que notadamente projetaram o jeito de ser da mulher no cenário literário nacional.

Na prosa regionalista do pré-modernismo, coincidência ou não, nos deparamos com obras que levam nomes de mulheres que serviram de esteio para todo o desenrolar da trama do romance. “Luzia-Homem”, “D. Guidinha do poço”, “Maria Rita”, “Iná”, “Noêmia”, “Regina”, “Silvana”, “Magdá”, “Xica-Maria”, “Iacina”, “Maria Bonita”, “Bugrinha”, “Sinhazinha”, “Maria Lúcia”, “Maria do Céu”, “Maria Cabocla” são alguns exemplos citados por Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil* (2004).

Nesse elenco ficcional vamos encontrar Maria Dusá, protagonista que dá nome à obra do escritor mineiro Lindolfo Rocha. Personagem intrigante e poderosa em cuja vida se espelha alguns episódios característicos da luta pela sobrevivência deflagrada pela seca

no sertão baiano, Dusá atravessa todo o romance como figura que foge do estereótipo literário da mulher passiva dos romances oitocentistas.

No romance, a personagem é o esteio da narrativa e cumpre a função do autor que é trazer à cena a desidealização do feminino por meio da prostituta, figura considerada abjeta na sociedade patriarcal da época. Rocha cria e legitima uma personagem portadora de uma personalidade forte e de um discurso próprio. Percebe-se tal característica no diálogo abaixo entre Maria Dusá e sua escrava Rita:

[...]

- Que é qui Sinhá qué?

- Eu queria virar homem, Rita! Respondeu fingindo-se grave, e voltando vagorosamente a colherinha na xícara.

- A negra entupiu a boca com a ponta do xale para não estrondear a gargalhada.

Riu a bom rir. Dusá parecia estar de pachorra nessa noite.

Depois de esvaziar a xícara, colocou-a na bandeja e acendeu um cigarrinho, cada vez mais séria.

A escrava comentou, limpando os olhos com o xale:

- Sinhá tem astúcia! Pra que queria virá home?

- Pra trabalhar, Rita; pra ser considerado, respeitado na sociedade.

Mulher, e mulher do mundo, sofre muito, Rita.

- É mesmo, minha Sinhá! apoiou a escrava, tornando-se pensativa também.

- Mas, não podendo ser homem, vou viver agora como... homem,
ou viúva, visto que não posso ser...casada.

[...]

- Pois estou decidida, Rita. Vou me entregar ao trabalho. Quero
ganhar dinheiro agora com o suor do meu rosto.

No curso do enredo sua figura vai se avultando graças ao poder de criação do escritor. Assim, nos afirma Antonio Candido que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, no intuito do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO,2011, p.53-54).

1. Lindolfo Rocha: um escritor “esquisitamente esquecido”

Um dos estudos mais densos sobre Lindolfo Rocha fez o estudioso e pesquisador Nilo Bruzzi em *O homem de Maria Dusá* (1953). Bruzzi afirma em seu livro que foi o forte interesse pela expressiva figura do escritor mineiro, provocado pelo também escritor Múcio Leão que o levou a empreender-se numa laboriosa pesquisa sobre o autor de *Maria Dusá*, um homem “esquisitamente esquecido”.

Aquêle homem silencioso, sóbrio, discreto, preconceituoso, que jamais saía do seu quarto, em sua própria casa, sem que estivesse inteiramente vestido e de gravata, que nunca pôs um chinelo no pé à vista de alguém, que nunca foi visto em mangas de camisa, que não bebia, não jogava, não fumava, que se deitava às dez horas e se

levantava invariavelmente às cinco da madrugada, que jamais tomou intimidade com qualquer pessoa, que jamais deu intimidade a alguém [...], enfim, que atemorizava a todos pela circunspecção e pelo excessivo decoro com que pautava todos os seus atos é agora trazido para o altiplano da literatura nacional pelas mãos da mundana Maria Dusá. (BRUZZI, 1953, p. 201).⁸¹

Visualizamos assim, a figura de um homem austero e reservado que viveu cativo ao modo de vida simples do sertão. Mas, este seu jeito provinciano não lhe tira o mérito de ser homem à frente do seu tempo, imbuído de notável consciência social que lhe permitia como jornalista e jurista, expor as verdades e os fatos da terra em que vivia de forma a propugnar as misérias e as calamidades públicas.

Igualmente a Bruzzi fez o biógrafo e historiador Epitácio Pedreira de Cerqueira em *Lindolfo Rocha: O advogado do sertão* (1995). Num estudo laborioso sobre a vida e obra de Lindolfo Rocha, resgatou com seriedade de pesquisador aspectos da trajetória do escritor mineiro e o incluiu entre os fundadores da prosa regional brasileira.

Segundo dados coletados por Cerqueira, nasceu Lindolfo Jacinto Rocha na cidade mineira de Grão-Mogol, zona de mineração de Minas gerais em 3 de abril de 1962. Era filho de Manuel Jacinto Rocha e de Irene Gomes. Órfão de pai, menino pobre, mestiço, viveu com a mãe e pouco se sabe da sua infância. Em 1880 chega a Bom Jesus dos Meiras. Vive também em Maracás progredindo em sua formação intelectual indo à cidade de Salvador para prestar exames de preparatórios, no Ateneu Provincial. Muda-se para Areia onde cria o colégio primário São Vicente Ferrer. Em 1980, vai a Recife, a fim de se

⁸¹ Manteve-se a grafia original do texto: *O homem de Maria Dusá* (1953).

matricular na Faculdade de Direito, diplomando-se em 1982, em pouco mais de dois anos. É nomeado juiz-preparador de Correntina, Bahia, onde permanece cerca de um ano. Deixa Correntina e se estabelece definitivamente em Jequié, elevando-a a categoria de município. Libertário, republicano e fervoroso abolicionista, promove intensa campanha pela melhoria das condições de vida do povo sertanejo. Casa-se aos 35 anos com Áurea de Brito, vinte e um ano mais moça que ele. Após cinco anos como magistrado, demite-se do cargo e passa a exercer a advocacia. Aos 49 anos, vem a falecer a 30 de dezembro de 1911, vítima de uma infecção intestinal, na cidade de Salvador.

Notável conhecedor do sertão – nos seus aspectos físico, social e histórico - sua obra e sua inteligência estiveram constantemente a serviço dos interesses das regiões interioranas. Conforme Cerqueira, Lindolfo Rocha figura entre os “mais notáveis” jornalistas de seu tempo e fez da imprensa, seu apostolado.

2. *Maria Dusá*: uma obra pré-modernista

A obra *Maria Dusá* fora criada no ano de 1910, época que segundo Alfredo Bosi pode-se chamar de pré-modernismo e cuja escrita problematizava a realidade social e cultural brasileira. Este momento literário que sucede ao realismo-naturalismo-parnasianismo predispunha novas mudanças e rupturas com as formas poéticas até então em vigor no intuito de reinterpretar o Brasil ensaiando novas formas de linguagem.

O romance de Rocha inaugurava, na literatura nacional, uma linha narrativa contextualizada no sertão mineiro, e em parte da Bahia, seguindo as linhas traçadas pela zona do garimpo, que, durante muitos anos, orientou a vida econômica da região. O espaço

da narrativa seria, portanto, aquele, anos depois popularizado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*.

“É, certamente, um dos melhores documentos da vida brasileira do interior e de cujos costumes, linguagem e tradições, dá uma pintura surpreendente de verdade e de poesia.”(RIBEIRO apud BRUZZI,1953, p.173-174). Essa afirmação de João Ribeiro é nota publicada no *Almanaque Garnier* e citada no livro de Bruzzi. Nela, Ribeiro corrobora que em *Maria Dusá*, Rocha procede a um retrato claro e objetivo da vida no sertão, além de criar fatos e tipos humanos dotados de inquestionável valor testemunhal no cenário da literatura brasileira.

Apresentando forte influência do realismo, o romance revela a marginalização do ser humano, alijado da sociedade pelas condições climáticas e pela exclusão política e econômica. A narrativa apresenta uma linguagem bem articulada, que retrata genuinamente os costumes locais e constrói personagens em comunhão com a terra. Percebe-se, na obra, o olhar observador e analítico do narrador, materializando a realidade brasileira aos olhos do leitor. O romance, de modo geral, impressiona pelo seu caráter realista, invocando um discurso histórico-social da época em que foi ambientado, a década de 60 do século XIX, mas dotado de uma concepção técnica e estrutural que justifica maiores leituras da crítica especializada, na contemporaneidade.

Na obra, o autor se utiliza da forma romaneada para apresentar uma personagem ambígua, capaz de se impor diante de uma sociedade patriarcal e segregadora, personagem esta que é também instrumento de divulgação das ideias e mazelas do povo sertanejo.

O romance narra a belíssima história da mundana Maria Dusá e tem como pano de fundo o ciclo diamantífero do interior baiano entrecortado pela violência e pela miséria. Neste cenário vamos encontrar a personagem central: a Maria Dusá. Vindo de uma família

extremamente miserável e se autodefinindo como “vendida” pelo pai, Maria se prostitui no interior do sertão baiano e passa a viver em meio a homens selvagens e pessoas de pouco caráter que buscam riqueza fácil em meio às lavras de diamantes.

A história ganha ação, a partir do momento em que surge outra mulher, também chamada de Maria que muito se assemelha a primeira e que mais tarde se revela irmã de Dusá. Um triângulo amoroso - e doloroso - se forma com a chegada em Xique-Xique, na Chapada, do mineiro Ricardo Valeriano Brandão. A protagonista deixa a alcova de luxo para se embrenhar no trabalho árduo das lavras diamantíferas no interior do sertão castigado pela seca. Com o intuito de se autoafirmar como mulher dona de seu destino e de suas vontades, vivencia sentimentos contraditórios como amor e ódio, revolta e submissão, raiva e compadecimento. Em meio a encontros e desencontros e movidos pela paixão, Dusá e Ricardo finalmente se entendem e Mariazinha, irmã de Dusá, após se apropriar dos trejeitos e da vida airada da irmã, falece na mais completa solidão.

Conforme Cerqueira, “O romance não é apenas uma fixação de costumes, mas o levantamento de um painel de comportamentos humanos.” (CERQUEIRA, 1995, p. 116).

3. Dusá, mulher de punhal e garrucha

Em *A personagem de ficção* (2011) Candido diz que “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 2011, p.21). Para ele a ficção é um lugar ontológico, um campo de possibilidades que nos concede, através das personagens, uma liberdade tal, difícil de ter na vida real.

É interessante se pensar em como Rocha cria uma personagem numa época de inquietação no campo literário, início do século XX, que além de mulher sozinha, sem família, em meio à convivência com homens violentos e brutais, é prostituta.

Diversos estudos denotam que o conceito de prostituição nesta época era geralmente associado às imagens de sujeira num universo difuso. A prática era vista como uma transgressão a uma ordem moral de uma sociedade rígida e castradora.

Um estudo mais elaborado sobre a prostituição no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, fez Margareth Rago em *Os prazeres da Noite* (2008), e que é importante suporte teórico para abordagem deste tema num dos capítulos da dissertação de mestrado.

Em uma de suas observações Rago destaca que

[...] a prostituta foi recoberta com múltiplas imagens que lhe atribuíam características de independência, liberdade e poder: *figura de modernidade*, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com os vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais. *Figura pública* por excelência, podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro, em viagens desconhecidas até mesmo para os homens dos países mais atrasados. *Poderosa*, simbolizava a investida do instinto contra o império da razão, a exemplo de Salomé, ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos. (RAGO, 2008, p.41).

Dusá encarnava a figura pública de mulher poderosa no interior do sertão baiano que ostentava sinais de riqueza provindos do mundo urbano das grandes cidades.

Magali Engel aponta em *Meretrizes e Doutores – saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*, que a prostituição se revelou no século XIX como um produto de valores morais marcado por uma rede de dominação e de exploração. Ela traça um quadro onde “A prostituição na sociedade brasileira do século XIX apresenta-se, portanto, como uma realidade complexa, múltipla e contraditória, cuja compreensão é particularmente dificultada pelo peso dos preconceitos morais.” (ENGEL, 2004, p.27). E o escritor mineiro traz à cena a personagem Dusá como metáfora de poder e de transgressão na sociedade brasileira finissecular.

Dado a brevidade deste trabalho, ressalta-se que os discursos sobre a prostituição é foco de uma análise mais profunda no capítulo da dissertação em desenvolvimento. Lá, diferentemente daqui, enveredamos mais densamente pelo universo da prostituição nas sociedades da época refletindo desde as conotações moralistas suscitadas, como “cancro social” até os efeitos provocados por este fenômeno na economia do país. .

No romance, em diversos trechos, Rocha deixa claro o poder que a protagonista exerce sobre os homens “[...] por isso nenhum a contrariava, quando franzia os supercílios; ao contrário, tornavam-se atentos, diligentes, dóceis, contentes, mesmo, de tais modos varonis.” (ROCHA, 2001, p.87).

Como personalidade local e cheia de influência a mundana passa a ser conhecida como “Dusá”, pelo hábito de dar gargalhadas estrondosas:

- *Pingo d’Água* anda no trinque; é chamado para cantar em casas ricas. [...] Está cantando na casa da famosa *Dusá*... conhece?

- Não conheço , não. Dusá...isso é nome? Perguntou o mineiro.

- Qual nome! Ela se chama Maria... não sei de quê, Alves. Mas aqui é terra de apelido e ditado. [...] A Dusá quando ria (e ainda hoje), em vez de dizer assim, gritava: *Aí é que está os ah, ah, ah!* – E o povo deitou-lhe o apelido de Maria Dusá, de que ela gostou e até assina. (ROCHA, 2001, p.62).

Assim, dos “ah! ah! ah!”, transforma-se em “Maria dos ahs” e depois apelidada por “Maria Dusá”. Apesar de prostituta e mundana, Maria é portadora de um bom coração e é admirada pelas pessoas que a rodeiam. “Por mais paradoxal que pareça, não há ente mais respeitável do que a mundana moça e bela, que ama santamente e ora, sem esperança, pelo objeto do seu amor infeliz.” (ROCHA, 2001, p.129)

Em todo o enredo, sua figura cheia de graça e feminilidade vai se impondo de modo que a intensidade de suas paixões processa no leitor a recomposição de uma criatura entre o fictício e o real. Há de se pensar, diante dos estudos de Bruzzi, que muitas características da personagem de ficção, a protagonista Dusá, podem ter sido mescladas com pessoas reais. “A pujança do escritor é tal que convence a qualquer leitor de que a fantasia é realidade.” (BRUZZI, 1953, p. 189).

Sobre a questão da verossimilhança na criação literária Candido afirma que

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende

desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2011, p.55).

Certamente, essa técnica utilizada pelo escritor, traz para o romance a originalidade do ser fictício, pois, segundo Candido foi no século XIX que certos escritores desenvolveram em suas criações, de forma mais consciente, uma estrutura mais elaborada e coesa sobre a personagem de ficção “ [...] como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência.” (CANDIDO, 2011,p.57).

Assim, reportando a expressão retirada da obra, “mulher de punhal e garrucha”, Maria Dusá ganha força de grande personagem, pois o seu criador lhe atribui traços distintos que a destaca das demais. Candido diz que “Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos.” (CANDIDO, 2011, p.78). Ele faz uma alusão a Capitu, personagem de Machado de Assis, quanto aos seus “olhos de ressaca” e aos seus cabelos que lhe dava a aparência de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada”.

Desta feita, teremos na obra de Rocha esta convencionalização de elementos que constitui, de maneira organizada, a personagem Dusá. Ela passa a existir com nitidez no romance ao que o leitor tem a intuição de saber como é o seu modo de ser no decorrer da trama. As gargalhadas estrondosas e a sua voz argentina, são exemplos destes elementos.

Sendo a figura principal, ela domina toda a cena do romance e com toda a sua graça e feminilidade arrebanha uma legião de admiradores e defensores.

Lindolfo Rocha evidencia em sua obra um modelo de mulher diferente do seu tempo. Dusá se apresenta de tal forma que a sua personalidade forte é revelada em todo o percurso da narrativa. Em contrapartida, Rocha apresenta a dualidade da personagem Dusá: apesar do ofício profano, ela se mantém uma mulher de espírito puro e virtuoso.

Considerações finais

Neste breve estudo, depreendemos a significativa consideração de que o escritor Lindolfo Rocha já trazia à cena no início do século XX esta mulher poderosa que representava a figura da modernidade e da vida pública. Assim como a sua personagem Dusá, o próprio escritor quebrava paradigmas e suplantava a escrita do seu tempo, servindo-se de recursos como a metalinguagem, a ambivalência de personalidades e de temas que atestam a complexidade psicológica da sua obra.

Destarte, Rocha trazia em sua escrita a maturidade do escritor moderno, tanto no plano estético-estilístico quanto na capacidade de dar visibilidade nas questões sociais que perpassavam o país. No mínimo é feito audacioso, o escritor estampar Maria Dusá, uma prostituta, como eixo de sua obra prima.

REFERÊNCIAS

- BRUZZI, Nilo. **O homem de Maria Dusá**. Rio de Janeiro, Editora Aurora, 1953.
CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2011.
CERQUEIRA, Epitácio Pedreira de. **Lindolfo Rocha: o advogado do sertão**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- ENGEL, Magali. **Meretrizes e Doutores – saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite. Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ROCHA, Lindolfo. **Maria Dusá**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001 [Edição original: 1910.]

MULHER, TRAIÇÃO E DOR EM LUPICÍNIO RODRIGUES

Larissa Archanjo de Oliveira (UNINCOR/CAPES)

Resumo: Em *Acertei no Milhar*, samba e malandragem no tempo de Getúlio (1982), Cláudia Matos observa que, nas décadas de 1930-40, pode-se reconhecer três grandes “veios temáticos e estilísticos” nas letras dos sambas: o apologético nacionalista; aquele que se identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que se afirma sobre a dubiedade, e o lírico-amoroso, no qual a figura feminina ganha espaço central. A figura feminina tem papel impulsionador ou inspirador mesmo que esses atributos sejam realizados após algumas decepções no âmbito da vida amorosa. Uma das vertentes do samba que melhor pontuou a mulher como elemento da construção (e da desconstrução) amorosa foi o “samba-canção”, também conhecido, sobretudo a partir da poética de Lupicínio Rodrigues, como samba “dor de cotovelo” justamente por relatar o fracasso de uma história de amor. Em busca da identificação e análise dessas figuras femininas do samba, esta comunicação se deterá no exame das canções “Vingança” (1951) e “Se Acaso Você Chegasse” (1938), do compositor Lupicínio Rodrigues.

Palavras-chaves: Lupicínio Rodrigues; personagem feminino; samba-canção.

Em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos aponta a existência de duas gerações do samba carioca. A primeira geração, datada do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”, dos quais se destacavam Sinhô, Donga, João da Bahiana, Caninha e Pixinguinha, este no choro. Esses sambistas concentravam-se em torno da casa da baiana Ciata e praticavam um “samba amaxiado”,

próximo ao Lundu. É originário dessa “escola primitiva” aquele considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de 1916.⁸²

A segunda geração de sambistas, centrada no final da década de 1920, ficou conhecida como “samba do Estácio”, justamente por ser este bairro local de seus principais compositores: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco e Brancura. A respeito dessa geração, Claudia Matos observa que o samba do Estácio “se amoldava melhor às necessidades carnavalescas, naquele tempo em que o carnaval se popularizava”, mostrava que o samba ganhava “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas” (MATOS, 1982, p. 41). Esse “samba carnavalesco”, mais sincopado e malicioso, feito para o acompanhamento de cordões e blocos, tratava de assuntos cotidianos, geralmente com alguma comicidade, transformando, muitas vezes, o trágico ou sério em motivo de riso.

A partir da década de 1930, tem-se o que se pode chamar de desdobramento da “segunda 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. Nessa geração, dada sobretudo a importância da Rádio como veículo de difusão cultural, grandes compositores se afirmavam, dentre os quais se destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves e Ary Barroso, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

Considerando essa divisão entre gerações, Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, pode-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos”

⁸² “Pelo Telefone” é um “partido alto”, tipo de samba feito coletivamente (Donga, Sinhô, João da Baiana, Tia Ciata, entre outros seriam seus compositores), mas foi registrado por Donga, com letra do jornalista Mauro de Almeida, na Biblioteca Nacional em 30 de maio de 1917.

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, segundo observa Luciano Cavalcanti, “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, Claudia 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).

Essa divisão temática e estilística proposta por Matos torna possível identificar que, associado aos veios lírico-amoroso e ao “samba 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, esta comunicação se deterá na análise de da canção “Se acaso você chegasse” (1938), do compositor Lupicínio Rodrigues.

Em “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular” (1976), Manoel Berlinck apresenta uma análise de algumas letras de sambas observando a predominância de três tipos femininos, as quais ele denominou de “doméstica”, “piranha” e “onírica” (Cf. BERLINCK, 1976, p. 103) Essa tipologia feminina, bastante esquemática, foi sintetizada por Rubem Oliven em, “A mulher faz e desfaz o homem”, da seguinte maneira:

A primeira seria a mulher submissa e passiva, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõe o cotidiano. A segunda é a 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).

Essa tipologia feminina apresentada por ambos os sociólogos, mesmo apresentando problemas diante da complexidade da mulher representada no samba, pode nos ajudar a compreender aspectos de sua caracterização, sobretudo considerando composições

representativas do eixo lírico-amoroso de nosso cancionário popular, na qual a figura feminina se constrói mediante sua relação com o homem.

Quando se trata do exame das letras dos sambas, além da figura do malandro, 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. Uma das vertentes do samba que melhor pontuou a mulher como elemento da construção (e da desconstrução) amorosa foi o “samba-canção”, também conhecido, sobretudo a partir da poética de Lupicínio Rodrigues, como samba “dor de cotovelo” justamente por relatar o fracasso de uma história de amor. Segundo Caldas,

O samba-canção [...] possuía um discurso mais ou menos padronizado. Em sua grande maioria abordava as aventuras do amor, culminando com a autopunição e desejo de morte. Nada era mais importante que a presença da mulher amada. O poeta, embora sofrendo, quase morrendo de amor, prefere entender tudo, atribuir seu infortúnio ao destino e resignar-se diante da situação (CALDAS, 1985, p. 45).

Uma das tópicas da frustração do amor acabado é o sentimento nascente da vingança. Lupicínio Rodrigues soube aproveitar suas experiências e decepções amorosas para compor as letras de suas canções, sobretudo ressaltando o sentimento de satisfação ao presenciar o ex-amor chorando por sua perda: “Toda vez que uma mulher me trai, eu

ganho dinheiro. As mulheres boazinhas nunca me deram dinheiro, só as que me traíram”.⁸³

O compositor afirmava que era a partir da dor, do desamor e da traição dessas mulheres que lhe nasceram os maiores sucessos. “Vingança” (1951) tem origem, por exemplo, em uma suposta traição de Mercedez, apelidada de Carioca, mulher com quem Lupicínio viveu seis anos.⁸⁴

Eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Bebendo e chorando
Na mesa de um bar,
E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.
Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo de fazer esforço
Prá ninguém notar.

⁸³ Disponível em: <http://vingancamusical.com.br/curiosidades.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2012.

⁸⁴ Em depoimento, Lupicínio Rodrigues conta a história da canção “Vingança”: “Era época do carnaval, ela [Carioca] endoidou. Botou um Dominó. Dominó é aquela fantasia preta, que cobre tudo. No carnaval, feito louca foi me procurar. Uma certa madrugada, ela, num fogo danado - parece que deu fome - entrou num bar onde a gente costumava comer. Foi obrigada a tirar o Dominó pra comer, e o pessoal a reconheceu. Perguntaram – ‘Ué, Carioca, que você está fazendo aqui a essa hora? Cadê o Lupi?’”. “Ai ela começou a chorar. Eu estava num restaurante do outro lado. Uns amigos chegaram e me disseram: encontramos a Carioca vestida de Dominó, num fogo tremendo. Começou a chorar e perguntar por ti. O que que houve, vocês estão brigados?” Aí foi que eu fiz o “Vingança”. Na mesma hora comecei, saiu (canta) “Gostei tanto, tanto, quando me contaram...”. In: *MPB Especial*. Programa da TV Cultura, 1972 (DVD).

O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Ela deve estar bem consciente
Do que praticou,
Me fazer passar tanta vergonha
Com um companheiro
E a vergonha
É a herança maior que meu pai me deixou.
Mas, enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar
Ela há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar.

Era natural, para época, que um homem desiludido fosse para uma mesa de bar chorar suas mágoas; mas, aqui, é a mulher quem ocupa esse espaço e desempenha tal papel, inclusive perto dos amigos do eu lírico. A vingança está certamente nisso, na inversão dos valores e dos papéis, pois é o homem quem desconcerta a vida feminina. Em meio a isso, o eu lírico faz acusações: “O remorso talvez seja a causa/Do seu desespero/Você deve estar bem consciente /Do que praticou.”. Não se pode esquecer,

entretanto, segundo o próprio depoimento do compositor, que, antes da vingança, houve a libertação feminina através do carnaval e da bebida – o extravazamento feminino, sobretudo em comparação ao do homem, pela ótica moral, não é tolerado. O choro é, assim, resultado/punição “do [mal] que praticou” e não estratégia de perdão ou de contenção masculina.

A canção termina com o eu lírico, em tom de elevação vocal e instrumental, assumindo o desejo da vingança: “Mas enquanto houver força em meu peito/Eu não quero mais nada/Só vingança, vingança, vingança”. Sem rodeios e sutileza, o eu lírico condena a mulher a uma perpétua condenação; tudo isso porque não soube acatar a decisão masculina e, em pleno carnaval, “endoidou”, conforme revela o próprio Lupicínio Rodrigues.

Em “Se Acaso Você Chegasse”, samba-canção de 1938 composto em parceria com Felisberto Martins, Lupicínio observa outro tipo feminino que, se por um lado se assemelha à Amélia de “Ai, que saudades da Amélia (1942), composição de Ataulfo Alves e Mário Lago, mulher domesticada e domesticável; por outro, assume sua sexualidade ao trocar de parceiros e se revelar amante:

Se acaso você chegasse

No meu *chateau* e encontrasse

Aquela mulher que você gostou

Será que tinha coragem

De trocar nossa amizade

Por ela que já lhe abandonou?

Eu falo porque essa dona

Já mora no meu barraco
À beira de um regato
E de um bosque em flor
De dia me lava a roupa
De noite me beija a boca
E assim nós vamos vivendo de amor

Nesta canção, o eu lírico simulando uma conversa com o ex-companheiro da amada, pleiteia a continuidade da amizade masculina diante do abandono da mulher: “Será que tinha coragem/ De trocar nossa amizade/ Por ela que já lhe abandonou?”. A canção ensaia uma pergunta retórica, pois a mulher “Já mora em meu barraco/ À beira de um regato/ E de um bosque em flor”. É interessante pontuar que, aqui, a figura feminina sexualizada sugere, mesmo que o eu lírico não tenha consciência disso ainda, a traição, pois, segundo a ótica moral, ela é capaz de mudar de parceiro – esse dado de consciência pertence ao compositor que optou por contar essa história e não outra, isto é, dois amigos que têm entre eles uma mesma mulher.

Outro aspecto que a canção não revela, mas sugere, é a data de abandono do primeiro parceiro. Dada a amizade entre os dois – o termo “nossa amizade” reforça a temporalidade dos laços –, é certo afirmar que os três se conheciam, sugerindo (com as sutilezas que o compositor de música popular é capaz) a construção de um triângulo amoroso, no qual o último a saber é o “marido traído”. Desse modo, a figura feminina vai ganhando ambiguidade a partir de um discurso estrategicamente lacunar, no qual o eu lírico revela (e não revela) a relação amorosa. Parte dessa lacuna se dá pela ausência da voz do “traído”.

Outro aspecto interessante nesta figura feminina diz respeito ao modo como ela se assemelha (estranhamente) à saudosa “Amélia”, de Ataulfo Alves e Mário Lago, ao aceitar “morar no barraco” e “viver de amor” com o companheiro, caracterizando, assim, o tipo feminino doméstico que, “além do seu despojamento, [mostra] sua capacidade de dar segurança emocional aos homens”, segundo observa Rubem Oliven.⁸⁵ Isso porque não é preciso muito para perceber, por meio destes dois versos parafraseados, que a constatação é parecida com a do eu lírico de “Ai, que saudades da Amélia”: “Às vezes passava fome ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ [...] Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia que era mulher de verdade”. Na canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, Amélia é contraposta ainda a um outro tipo feminino, aquele que solicita atenção e dinheiro do eu lírico. Longe de se contentar com um barraco bucólico “à beira de um regato” e de “viver de amor” e brisa, esta mulher deseja ser tratada com luxo (“Voce pensa em luxo e riqueza/ Tudo que você vê você quer”). Em comparação a uma mulher que tem demandas de toda espécie (material ou sexual), Amélia corresponde quase a um ideal feminino, por isso ela pode ser associada, dada a esquematização proposta pelo sociólogo Manoel T. Berlinck, ao tipo “onírico”, “que representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas” (OLIVEN, 1987, p. 57). Não é sem razão que o eu lírico da canção se reporta às saudades da Amélia, afirmando, de maneira sutil, sua não existência. Nesse sentido, importa ainda observar que, na canção referida, a personagem presente não é Amélia, mas seu tipo inverso: a que coloca demandas ao homem, que o lembra de seu papel masculino mais básico de provedor e que, portanto, está numa posição também estática ao que diz respeito à imagem feminina.

⁸⁵ OLIVEN. *Ciência Hoje*, p. 58. Pontuando a favor da ambiguidade da mulher de “Se acaso você chegasse”, está, como dissemos, a sugestão da infidelidade feminina, mostrando-a, nesse sentido, incapacitada a dar “estabilidade emocional ao homem”.

O nosso cancionário popular apresenta uma imagem feminina bastante variada que, a despeito da esquematização propostas por alguns críticos – reconhecida e válida em algumas análises –, mostra-se dotada de uma ambiguidade particular ao fazer-se, ao mesmo tempo, doméstica e pública, presente e ausente, construtora e desconstrutora quando associada ao universo masculino. Essa mesma mulher que contorna e dá regularidade à vida do homem, pode ser, depois de uma cisão amorosa ou da exacerbação dos desejos femininos, elemento negativo e de entrave emocional, levando-o a uma transformação/decadência moral e física.

REFERÊNCIAS

- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: **Contexto**. São Paulo: novembro de 1976, N.º 1, p. 101-114.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- 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.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- OLIVEN, Rubem George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. Rio Grande do Sul: **Ciência Hoje**, v.7, nº37, 1987, p. 55-62.

**O HERÓI BANDIDO E A LITERATURA POPULAR: UMA LEITURA DE LÚCIO
FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA, DE JOSÉ LOUZEIRO**

Letícia Veiga Vasques (UNINCOR)

Resumo: Esta comunicação objetiva apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado que propõe analisar o romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, escrito por José Louzeiro em 1975, caracterizado pela crítica como romance reportagem, buscando entendê-lo como representante de uma literatura popular. Para tanto, contextualizamos o período histórico-social de publicação do romance sem, no entanto, repetir as análises feitas sobre sua ligação com o contexto dos anos 1970 e a constituição do gênero. Em nossa leitura consideraremos a formação do herói e modo como outras personagens e elementos da narrativa atuam na história, ressaltando sua ligação com o romance de aventura, considerando, sobretudo, a busca de Louzeiro por uma literatura mais próxima dos leitores comuns.

Palavras-chave: herói; José Louzeiro; romance-reportagem; literatura popular.

Em 1975, a Editora Civilização Brasileira lança uma coleção denominada *Romance-Reportagem*. Tratava-se da publicação de obras baseadas em casos reais, mas moldadas segundo os preceitos da ficção, como *O Caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, texto inaugural da série. Para a coleção, a editora se preocupou em preparar uma nota explicativa, que, segundo Rildo Cosson, dizia que “mesmo calcada sobre o real como uma reportagem, aquela narrativa e as seguintes deveriam ser lidas como ‘romance(s) da realidade’ ou como um tipo de romance em que as personagens procuram seu autor”

(COSSON, 2001, p. 12). Mas é com o lançamento do segundo livro da série, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, em 1975, que a crítica reconhece o primeiro romance-reportagem brasileiro.

Antes do lançamento de *Lúcio Flávio*, Louzeiro já havia escrito quatro livros, dentre os quais a novela *Acusado de homicídio* (1960) e os contos de *Judas arrependido* (1968). Respectivamente, as narrativas revelavam tipos diferentes de literatura, uma mais popular; outra com uma escrita mais sofisticada. No segundo caso, a ideia seria, segundo aponta Rildo Cosson, “um trabalho de experimentação formal no qual o escritor tenta reproduzir na linguagem os sons das metrópoles, consoante as novidades estéticas do dia.” (COSSON, 2007, p. 44). Enquanto os leitores receberam de maneira bastante positiva a linguagem mais simples e de fácil entendimento de *Acusado de homicídio*, a crítica considerou a elaboração estilística de *Judas arrependido* mais digna de apreço. Assim, Louzeiro concluiu que o compromisso principal do escritor era com seu público, passando a dar prioridade à escrita de uma literatura mais popular (Cf. COSSON, 2007, p. 44). O escritor observa, sobre o livro em questão, em depoimento de 1978, dado ao jornal *Folha de S. Paulo*, que decidiu escrevê-lo “... objetivando tornar-me, através de uma linguagem acessível, sem rebuscados, um autor de características populares” (LOUZEIRO, 1978, s/p).

Cosson divide a recepção crítica de *Lúcio Flávio* em três momentos distintos: a crítica imediata, com resenhas e notícias, que destacavam o aspecto da denúncia social da obra do escritor maranhense; as entrevistas e depoimentos do autor, falando principalmente de sua origem humilde e experiência jornalística; e a crítica literária, de fato, na forma de ensaios e textos acadêmicos. (Cf. COSSON, 2007, p. 38). Grande parte dessa crítica especializada associa o romance de Louzeiro ao gênero que se convencionou chamar, de acordo com a própria série na qual foi publicado, romance-reportagem, entendendo seu

surgimento, na década de 1970, como originário do contexto ditatorial brasileiro, que acirrava a censura aos órgãos de imprensa, demandando para a literatura a função de denúncia social. Conforme avalia Cosson, à literatura da época restou a missão de resistir à censura, cabendo-lhe a tarefa de preservar a veracidade, o retrato da atualidade e a referencialidade. (Cf. COSSON, 2001, p. 16-17).

Nesse sentido, o gênero seria não só datado, circunscrito a um contexto específico, como um misto de jornalismo e literatura mal resolvido, segundo a crítica especializada da época. Para Flora Sussekind, por exemplo, a denúncia social atrelada ao gênero romance-reportagem não teria o efeito pretendido, visto que este tipo de literatura serviria de modo subserviente e submisso à autoridade patriarcal, representada pela figura paterna e pelo Estado. Para explicar seu ponto de vista, a autora ilustra o cenário em que acreditava estar imerso o romance-reportagem:

Tão pouco afiado é o naturalismo dos romances-reportagem que preserva inclusive a instituição familiar. Não ameaça nem o pai de família nem o papai-Estado. Nem o controle paterno das culpas e desejos do filho, nem o controle do governo militar dos rumos e informações referentes à sociedade brasileira. Nem os laços de família, nem o nacionalismo estreito dos anos Setenta. (SUSSEKIND, 1984, p. 185).

Em relação à origem do romance-reportagem, Flora Sussekind defende que ele seria um rebuscamento do naturalismo, representando uma terceira manifestação desta escola literária. (Cf. BIANCHIN, 1997, p. 27). Outros críticos, no entanto, associam sua

gênese à chamada *nonfiction novel*, tipo de literatura norte-americana que tem em Truman Capote e seu *In Cold Blood* (1966) a expressão inicial (Cf. COSSON, 2007, p. 18). Essa “nova forma” logo foi seguida por outros escritores, tomando força como novo gênero nos Estados Unidos, apesar de ter sido alvo de polêmica por parte da crítica. No livro de Capote poderia ser encontrado um modelo deste novo modo de narrar, encontro entre jornalismo e literatura. (COSSON, 2007, p. 20). Nessa perspectiva, o romance-reportagem brasileiro seria, conforme assevera Sussekind, um subproduto cultural importado dos Estados Unidos.

Contrariando o fato de que o romance-reportagem seria um gênero datado, Sabrina Schneider (2014, p. 117) mostra a emergência do gênero hoje, que continua a circular na cultura brasileira, como podemos reconhecer em títulos bastante populares, tais como *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (2003), de Caco Barcelos, *Corações Sujos* (2000), de Fernando Morais e *O espetáculo mais triste da Terra* (2011), de Mauro Ventura. O gênero teria, nos dias de hoje, a função de aludir a questões sociais do país, além de demandar reflexão acerca de sua origem paradoxal: não pode ser tido apenas como literatura, nem tão pouco só como mero registro jornalístico. Aliás, essa sempre foi a polêmica que cercou o romance-reportagem, relegado pela crítica literária como expressão apenas factual.

Tratar o romance-reportagem como gênero homogêneo é abster-se de parte de sua riqueza: não se trata só de literatura, nem apenas de jornalismo, como se tem buscado explicar em estudos dedicados ao gênero desde o seu surgimento, nos anos 1970. Para iniciar qualquer leitura sobre o tema é importante compreender que sua formação se dá justamente da sobreposição dos dois gêneros. Conforme Neila Bianchin, “romance-reportagem” é o exemplo de um termo que, visto através de um rótulo que buscaria

“decifrar” seu teor e gênero, tem seu entendimento completo prejudicado. O feito do romance-reportagem está em unir o ficcional (ligado à fantasia e ao imaginário) do romance, à realidade presente na reportagem (Cf. BIANCHIN, 1997, p. 19).

Segundo Cosson (2001, p. 80) o romance-reportagem pode ser tido como paraliterário (paralelo à literatura) e parajornalístico (paralelo ao jornalismo). Lendo-o apenas sob uma das vertentes está-se empobrecendo o texto: é importante que se leia e critique pensando no que ele é, resultado do encontro desses dois discursos, produto de suas fronteiras e, acima de tudo, como gênero independente.

Considerando todo este contexto, resumido de maneira bastante rápida acima, nossa dissertação de Mestrado propõe analisar o romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* a partir de outra perspectiva, buscando entendê-lo como representante de uma literatura popular. O ponto de partida para essa análise é dado pelo próprio Louzeiro ao afirmar, em diversas entrevistas, sua opção pelo popular: “o que eu escrevo tem o propósito de ser mais popular, a começar pela linguagem que uso, existem passagens nos meus livros que são verdadeira literatura oral. E tenho absoluta consciência disso” (LOUZEIRO, 1980, p. 2).

Tal perspectiva de análise não pretende discutir ou negar de sua categorização como romance-reportagem – até porque os estudos empreendidos por Rildo Cosson têm refletido muito sobre a hibridez do gênero –, mas evidenciar outra forma de problematizar a literatura de Louzeiro, calcada no desejo de atingir um número maior de leitores a partir de uma série de expedientes próprios de uma literatura popular, reconhecendo que, conforme observa Gramsci,

proletariado e burguesia, em sua grande maioria, são ainda tão ingênuos (!) que tem necessidade dos intermináveis relatos emocionais e

sentimentais, horripilantes ou *larmoyants*, como alimento cotidiano de sua curiosidade e de sua sentimentalidade, tem ainda necessidade de tomar partido entre os heróis da justiça e da vingança (GRAMSCI, 1978, p. 111).

Para Gramsci, portanto, os expedientes da literatura popular não alcançariam apenas os menos abastados, como se poderia supor em uma leitura ingênua, mas todos, justamente porque se embasaria em sentimentos universais, sobretudo a um tipo de herói formatado pelo senso de justiça. Nesse sentido, o alcance popular da obra de Louzeiro estaria na construção de um herói midiático que se rebela (apesar de seus atos ilegais) contra a corrupção da polícia e vive aventuras e amores em meio a dilemas pessoais. Lúcio Flávio teria, assim, algo do “super-homem” identificado por Gramsci:

No caráter popularesco do ‘super-homem’ estão contidos muitos elementos teatrais, exteriores, mais de ‘*primadonna*’ do que de super-homem; muito formalismo ‘subjetivo e objetivo’, ambições juvenis de ser o ‘primeiro da classe’, mas sobretudo de ser considerado e proclamado como tal (GRAMSCI, 1978, p. 128).

No entendimento do sociólogo italiano, o público que consome literatura popular importa-se com a pessoa do protagonista, fazendo com que o herói acabe por entrar por fazer parte de sua vida, tornando-se mais que personagem de ficção, um personagem histórico. No caso do romance de Louzeiro, a questão torna-se mais complexa na medida em que Lúcio Flávio existiu de fato, correspondendo, em parte, à descrição dada pelo autor do bandido. Essa vulgarização feita pela mídia da figura do bandido, transformado em herói romântico por Louzeiro – conforme observou parte da crítica –, ajudou a popularizar

o romance lançado no ano da morte de Lúcio Flávio: mineiro de nascimento, carioca de criação, foi um bandido popular e com acesso às mídias. Lúcio foi responsável por inúmeras fugas de prisões brasileiras, assaltos ousados e arriscados, pela reunião de uma quadrilha altamente qualificada e organizada e por denunciar os membros do temido Esquadrão da Morte, tudo isso sendo noticiado pela imprensa da época.

Sua popularidade deve-se também às suas características físicas, distintas do estereótipo do bandido: ele era bonito e bem alinhado, tinha um Q.I. considerado como acima da média e interessava-se por poesia e pintura. Um bandido com ares de intelectual poderia ser matéria suficiente para a escrita de um romance de interesse daqueles que acompanhavam, pelos noticiários policiais, a vida do verdadeiro Lúcio Flávio. Vejamos como Rildo Cosson descreve o romance:

A vida e a morte violenta do chefe de uma quadrilha de assaltantes de bancos e ladrões de carros, seus métodos de trabalho, sua prisões, suas fugas espetaculares e a corrupção que mistura criminosos e policiais, tornando-os indiscerníveis uns dos outros, é a história de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Esses dados poderiam compor a *diegese* de um romance caso Lúcio Flávio, o chefe da quadrilha, não fosse uma pessoa com identidade e rosto estampado nos jornais e o autor da narrativa não a apresentasse como um relato verdadeiro dos acontecimentos. (COSSON, 2007, p. 168-169).

Convém ressaltar que a literatura popular não diz respeito a tipo único de forma literária, mas a um modo que atende a uma demanda psicossocial de uma grande camada de leitores. Para José Paulo Paes, literatura popular seria aquela voltada ao entretenimento do público. Para o crítico,

...são úteis para distinguir, dentro da literatura de entretenimento, aquilo que, por sua elaboração mais rudimentar, visa a um público menos discriminativo, daquilo que, por sua fatura mais elaborada, pretende atingir leitores de maiores exigências (PAES, 2001, p. 28).

Nesse sentido, é importante ressaltar que esta pesquisa tomará o termo literatura popular como referente a um tipo de literatura dotada de uma linguagem mais próxima do leitor e com temas de interesse geral, sugerindo uma adesão facilitada, no nível do enredo que, no entanto, como esclarece Muniz Sodré, não deve ser considerada inferior justamente por sua franca adesão popular, mas como outro tipo de literatura, que se volta para a construção do sujeito. Para Sodré,

A função claramente normativa da literatura de massa é, portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o (ao contrário do sermão, da pregação ou da doutrinação direta), como num jogo (SODRÉ, 1978, p. 35).

Considerando as discussões em torno da literatura popular e da opção de José Louzeiro por uma narrativa de adesão dos leitores, procuraremos observar os aspectos que constituem sua popularidade, tais como a construção da figura do “herói solitário”, dotado de genialidade intelectual que rompe com as regras sociais; a atualidade informativo-jornalística do texto que promove uma margem de credibilidade ao leitor; as oposições míticas e a preservação da retórica culta, segundo aponta Sodré em *Teoria da literatura de massa* (1978, p. 82-84).

Nesse sentido, é importante pontuar também que o romance de Louzeiro, apesar de baseado em fatos reais, constrói um Lúcio Flávio próprio que guarda com o verdadeiro um parentesco evidente, mas não necessariamente igual, visto o trabalho literário envolto na caracterização não só do protagonista, mas dos demais elementos narrativos. A esse propósito ressalta-se o uso de um narrador em terceira pessoa que, apesar da focalização central em Lúcio, observa os componentes psicológicos e emocionais de toda sua quadrilha e que compõe a trajetória de formação do bandido.

REFERÊNCIAS

- BIANCHIN, Neila T. Roso. **Romance-Reportagem:** onde a semelhança não é mera coincidência. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. 150 p.
- COSSON, Rildo. **Romance-reportagem:** o gênero. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 88 p.
- COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas:** literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, 280 p.
- COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 17. Brasília, janeiro/fevereiro de 2002, p. 23-32.
- GRAMSCI, Antonio. Literatura popular. In: **Literatura e Vida Nacional**. Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 103-138.
- LOUZEIRO, José. Eu quero o povo. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, 12 mar. 1978.

- LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- LOUZEIRO, José. Os anos 70. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, 13 jan. 1980.
- SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 130 p.
- SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e “parajornalística”: desconstruindo relações. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 43, janeiro/ junho de 2014, p. 111-132.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Achiamé: Rio de Janeiro, 1984, 203 p.

O ENCÔMIO E A EMULAÇÃO NA “ÉCLOGA III-ALBANO” DE CLAUDIO

MANUEL DA COSTA

Marcela Verônica da Silva (UNINCOR)

Resumo: Emulando as obras dos poetas latinos, como as *Metamorfoses* e as elegias *Tristes* de Ovídio, e as *Geórgicas* de Virgílio Cláudio Manuel da Costa constrói um poema laudatório ao ministro ilustrado Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, associando o período de seu ministério ao governo do imperador romano César Augusto. Os procedimentos para o elogio são, sem dúvida, marcas do engenho do poeta mineiro, conhecedor dos meandros da retórica, e, por isso, capaz de construir toda a argumentação necessária para convencer os leitores das evidências que ligariam o presente – período pombalino – à Idade de Ouro. Com base no pressuposto, pretende-se apresentar o poema “Écloga III – Albano” de Cláudio Manuel da Costa, presente em *Obras* (1768) e discorrer sobre o encômio e sobre as marcas que evidenciam a emulação à obra de Ovídio.

Palavras-chave: Encômio; Emulação; Pombalismo; Cláudio Manuel da Costa; Ovídio

Introdução

Nascido na colônia e formado pelo colégio jesuítico, Cláudio Manuel da Costa teve sua inserção no meio acadêmico da Universidade de Coimbra em um contexto marcado por bruscas mudanças, principalmente na política, caracterizada pela transição de um governo de raízes teológicas, de base escolástica, para outro de perspectiva laica, orientada pelo Iluminismo. Seu contato com homens de grande erudição da metrópole e da colônia

ajudaram-no a formar sua personalidade e a definir seu estilo de composição, marcado pela transição de estilos barroco-árcade. De acordo com Souza (2011, p. 55):

A universidade podia não contar entre as principais da Europa, mas era importante e, para o juvenzinho de Ribeirão do Carmo, representava uma incrível abertura de horizontes, sem falar no forte simbolismo que a impregnava, sob os mais variados aspectos.

Em 1750, deu-se a morte de Dom João V e a ascensão do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, no reinado de D. José I. O ministro possibilitou aos jovens letrados um horizonte de esperanças, pois representava a inovação das ideias ilustradas. Em seu governo reforçou o Estado e cortou as pretensões da Companhia de Jesus, até expulsá-la de Portugal e da colônia Brasil. Assim, por décadas, letrados de diversas partes do Império passaram a apoiar o pombalismo, elevando seu nome por meio de seus versos. Não se tratava como argumenta Teixeira (1999), de a poesia ser um reflexo do Estado português, era de fundamental importância que, utilizando lugares comuns da convenção e dirigindo-se ao *status quo*, se construísse poesia para que a ordem fosse mantida. A poesia deveria divulgar os ideais pombalinos, perpetuar a ordem, bem como imortalizar os homens dignos de imitação. Havia deste modo, uma adesão dos poetas diante desse conjunto de regras literárias e concepções políticas do Estado português.

As primeiras produções claudianas deram-se ainda em Coimbra com o *Culto Métrico* de 1749 dedicado à religiosa Clara Teresa Teodora do Nascimento, abadessa de Figueiró e o *Munúsculo Métrico* de 1751, louvando a recondução do reitor da universidade, D. Francisco da Anunciação. Nesse momento as práticas laudatórias eram

comuns no meio acadêmico e funcionavam como abertura de portas em um contexto formado por rígidas convenções. Tanto nessas, como nas futuras publicações (como em *Obras* de 1768 - publicadas em Coimbra, tendo o poeta já retornado) – essas convenções aparecerão, porém, nota-se um amadurecimento do poeta no sentido de utilizar a prática do louvor para apresentar suas murmurações ao corpo místico – utilizando as palavras de Hansen (1989) – que nesse caso tinha como representante máximo o rei e, logo abaixo, seu ministro.

À formação coimbrã deve-se o peso do confronto entre sua produção alicerçada na “lição dos Gregos, Franceses e Italianos”⁸⁶ e na nova constituição das letras em Portugal. Souza (2010) afirma que esse confronto de ideias, esse choque entre os antigos (cuja lição foi aprendida na escola jesuítica e na universidade, que incluía leituras de poetas como Virgílio, Ovídio) e os seus contemporâneos (as produções poéticas de seu tempo, como Voltaire e Metastásio), foi o que acabou empurrando-o para trás. Desse modo, quando, de volta ao Brasil se diz “criado pela Arcádia”, nota-se em sua escrita esse desequilíbrio, a ponto de o próprio poeta afirmar, parafraseando as palavras de Ovídio no Prólogo de *Obras*: “É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução” (COSTA, 1996, p.47-48), quando define sua tendência estética ambivalente.

Cláudio Manuel da Costa foi um dos primeiros poetas brasílicos a escrever um encômio ao conde de Oeiras. Ele adotou essa prática, mas não editou em vida parte dessas poesias laudatórias. Souza (2011, p.65) afirma que os poemas escritos em Coimbra “revelam um espírito conservador e avesso a novidades, ainda bem enquadrado nos moldes da vida universitária e do espírito rotineiro que devia ser reinante nos cursos de Cânones”.

⁸⁶ Como admitido na Carta Dedicatória de *Obras* (1768)

Assim, apesar de se adequar ao conjunto de normas que estabelecia a escrita de poemas, havia uma resistência a inovações, que poderia ter suas bases em sua própria formação tradicional.

1. As práticas do encômio e da emulação

368

Na obra *Mecenato Pombalino e poesia neoclássica*, Ivan Teixeira (1999) discorre sobre o modo como as poéticas do período confirmavam o discurso político-social instaurado pelo Marquês de Pombal. No Setecentos, o conceito de arte literária confundia-se com as noções de Estado, tais como a ideia de filosofia moral, de razão, de natureza, de clareza e de bem-comum. Ou seja, o poema não era concebido senão como extensão da ordem do Estado. Filiado à retórica, a poética associava-se ao belo e ao útil, ao valor estético do texto e à importância social. Assim, a ordem poética e política seriam mantidas pelos escritores coloniais.

Dentro do contexto letrado e político do século XVIII o encômio é uma prática comum. Baseia-se nas relações de hierarquia, em que os louvores eram trocados por “favores” entre membros de uma mesma classe social ou entre classes sociais diferentes visando (o autor) conseguir benfeitorias ou vantagens de uma personalidade elevada ou igual. Concentra procedimentos que visam garantir a medida aos efeitos da representação: nem excesso da adulação, exageração viciosa do louvor, que pode fazer ver interesse; nem aspereza excessiva que pode indicar inveja ou rusticidade.

A relação poética de Cláudio Manuel da Costa com Sebastião José de Carvalho e Melo, pode ser evidenciada pela “Écloga III - Albano” e pela carta dedicatória que antecede o poema. Em ambas as produções o encômio se faz pela pontuação das

benfeitorias do ministro nos tempos de guerra ou de sofrimento. Para tanto, abre o louvor com a referência explícita a Virgílio: “Entrou em Roma o pastor de Mântua, e dos benefícios que lá recebera, tirou a consequência de que devia adorar por Deus ao seu Augusto”, e assim procede, “adorando” Carvalho e Melo do mesmo modo que o mantuano ao seu imperador.

Em *Obras*, a dedicatória ao ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, na “Écloga III”, retoma o tema ovidiano do desterrado em *Tristes*, obra marcada pelas súplicas de Ovídio para que retornasse a Roma. São os poemas do exílio. Cláudio Manuel da Costa, ao sair de Portugal, se projeta como um exilado e lamenta: “Saio dos montes; vivo na incultura; comunico a rusticidade: não é muito que tudo o que concebo seja dissonância, e seja barbarismo tudo o que pronuncio” (PROENÇA FILHO, 1996, p. 142). Com essas palavras, o poeta parece afirmar sua condição de “letrado de aldeia” – como era visto entre seus colegas durante seus estudos em Coimbra – deslocado do meio cultural metropolitano, entregue à ociosidade e à “incultura” dos centros de mineração. Chama, deste modo, a atenção do ministro para a falta de recursos na região. Pombal, como um “homem das luzes” deveria levar instrução para as partes mais distantes dos territórios coloniais.

O poema “Écloga III, Albano”, em sua primeira récita, apresenta: “Louva-se a pacificação da guerra, mediante a direção do ilustríssimo e excelentíssimo senhor Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, Primeiro Ministro de Portugal etc. – Oferecida ao mesmo Senhor Juxta illud Ovid. Trist./Si poteris vácuo tradi.” (PROENÇA FILHO, 1996, p. 142). A epígrafe é retirada das elegias *Tristes* de Ovídio e corresponde a um lugar comum na retórica cujo propósito é colocar o poeta em posição subalterna em relação ao homenageado, obedecendo a uma hierarquia. É como ocorre no poema de

Ovídio, em que se dirigindo a própria obra, aconselha a se apresentar quando o homenageado estiver em estado de ócio:

Se puderes, apresenta-te em um momento de repouso, se vires
tudo calmo, se a cólera tiver esfriado sua violência,
se alguém houver que te apresente, embora hesitante e temerosa
de aproximares e de dizeres algumas palavras, vai.

(OVÍDIO, Tristes, Elegia I).

Há então, uma tópica da falsa modéstia prevista na forma de escrita do tempo. Esta ocorrência é muito utilizada no início dos textos retóricos e muitas vezes também tem espaço ao final quando já se encaminha para a conclusão. A relação subalterna em relação ao homenageado reveste-se de falta modéstia, uma vez que afirma ser o ócio mais importante do que seu poema.

Cláudio Manuel da Costa se utiliza dessa tópica também na carta dedicatória quando afirma: “Este argumento, Excelentíssimo Senhor, era mais digno da cítara dos Homeros que da rudeza da minha flauta, Teçam outros as Epopeias dos preciosos louvores que a V. Excelência se devem: eu pedirei às Musas que por mim o digam, já que eu não posso”. Deste modo, anuncia a incapacidade de sua lira em louvar figura tão distinta, e mais uma vez refere-se aos poetas latinos de modo a elevá-los.

No poema apresenta-se um diálogo entre Alcino, que retorna da corte e Salício, que permanece no campo em miséria. Alcino pergunta a Salício quem é Albano, que, no poema, representa Pombal:

Quem é o teu Albano? Aonde habita?
Que gênio, condição, ou qualidade
Tanto assim entre os nossos o acredita?
(COSTA, 1996, p. 152)

Após comentar as façanhas de Albano, Salício reitera a sua vontade em louvá-lo também:

SAL. Eu te sigo, Pastor; canta a excelência
Do grande Albano teu; aqui sentado
Inspira-me também essa influência.
(COSTA, 1996, p. 152)

Quando se inicia o louvor dos pastores fica mais nítida a relação entre Albano e Sebastião José de Carvalho e Melo. O nome do ministro é ligado à Idade do Ouro, como se as profecias de Virgílio, ligadas à Idade dourada, estivessem se concretizando:

SAL. Oh! como ampara ao bom, ao mau castiga!
Por ele, é bem se diga,
Que torna a idade d'ouro.
A terra sem fadiga
Produz o trigo louro;
Prodígio que invejava
De Mântua o Pastor belo,

Quando viu que brotava
Com pródigo desvelo
O mel dourado dos carvalhos duros.
(COSTA, 1996, p. 152)

Virgílio prefigura em seus versos o retorno da Idade do Ouro, um tempo anterior em que não existiam problemas. A leitura de Cláudio Manuel da Costa une metaforicamente aquelas virtudes que devem orientar a perfeição do monarca e dos ministros de seu poder. Augusto traria de volta a Idade do Ouro, sustentada sobre a dureza do carvalho para que se gozasse a doçura do mel.

A imagem ovidiana condensa, portanto, o mito hesiódico da Idade de Ouro, a política de Augusto, o modelo de como deveria ser o monarca civilizador e a tópica das letras e armas que se refere às qualidades necessárias para ser um bom regente. Cláudio Manuel da Costa usa sua agudeza quando transforma a coincidência do nome: “Carvalho” e “Melo” (dureza e doçura) como uma profecia do poeta de Mântua de que o conde de Oeiras traria consigo (em seu mandato) uma época de prosperidade para todos os segmentos da sociedade, tanto da metrópole quanto da colônia. Ele é o mecenas, homem de armas e letras, ou seja, equilibra a força e a postura rígida de um combatente com a racionalidade e erudição.

ALC. O mel dourado dos carvalhos duros,
Os campos mal seguros,
A nosso benefício,
Faz que brotem maduros

Seus frutos já sem vício:
Ele as fúrias quebranta
Do bárbaro, que vinha
Com avareza tanta,
Que já pisado tinha
Quanto erguera a fadiga, e o trabalho.
(COSTA, 1996, p. 152).

A construção de Cláudio Manuel da Costa encontra no passado sinais que revelam o presente e orientam o futuro, aplicando tópicos que só se compreendem em sua atualização política presente. O carvalho e o mel são, portanto, signos de um modelo de governo. Tal associação permite uma melhor percepção da escrita do século XVIII e do elogio como mecanismo de inserção na sociedade e adequação às convenções.

Considerações finais

O encômio nas letras setecentistas tem razões políticas, uma vez que seu objetivo era despertar nos ouvintes ou leitores o desejo de emulação das virtudes louvadas no discurso. Partia-se de uma imagem ideal, ressaltando os valores que estavam supostamente na base da prática governativa da pessoa em causa. Cláudio Manuel da Costa, por meio de seu discurso, visa à persuasão do leitor, que, para refutá-lo, necessita construir um discurso ainda mais preciso. Tais práticas tinham a intenção de conduzir o monarca, com sutileza, a melhorar a sua conduta política. Assim, o elogio eleva os pontos positivos do governo, mas em seus meandros tece a murmuração.

Cláudio Manuel da Costa na “Écloga III – Albano” comprova seu domínio das regras emulativas ao escolher um motivo retirado das obras de Virgílio e Ovídio e reelaborá-lo segundo seu contexto. O denso conhecimento dos poetas greco-latinos é notável, considerando sua condição de “letrado de aldeia” e a falta de recursos para a obtenção das obras. A esse respeito Souza bem esclarece (2011, p. 136): “Ovídio, Lucano, Virgílio, Petrarca, Garcilaso, Gongora, Sá de Miranda, Metastasio, Guarini e tantos outros autores que a crítica identificou por trás dos versos de Cláudio, alguns quase na forma de cópia – daí Alcides dizer que “vomitava” versos alheios -, não constavam no rol da sua biblioteca particular. Lera-os em Coimbra, lia-os emprestados dos amigos em Minas ou, possuindo-os, eles escaparam da pena do escriba, que não os incluiu no sequestro, deixando o historiador de hoje na incerteza”.

Assim, o presente artigo pretendeu mostrar a erudição de um poeta que soube driblar como poucos as dificuldades que o meio impunha, como a escassez de obras, as dificuldades de aquisição e de entrada de livros na colônia. O rol de leituras feitas revela-se nas linhas de seus poemas assinalando a prática da emulação e as preferências intelectuais que marcaram sua personalidade.

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. **Estes Penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a Paisagem das Minas**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- COSTA, Cláudio Manuel da. Obras. In: PROENÇA FILHO, Domício. **A poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. A murmuração do corpo místico. In: _____. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LOPES, Edward. **Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: UNESP, 1995.
- LOPES, Hélio. **Letras de minas e outros ensaios**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- OVÍDIO. **Tristes**. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris, 1961.
- PROENÇA FILHO, Domício. **A poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- MATTOS, Clarissa. **Sérgio Buarque de Holanda e a razão árcade: o papel da biografia na obra capítulos de literatura colonial de Sérgio Buarque de Holanda**. Disponível em: < http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2013/relatorios_pdf/ccs/HIS/HIS-Clarissa%20Mattos.pdf> Acesso em 15 de out. de 2014.
- NEPOMUCENO, Luís André. A Metamorfose moral de Cláudio. In: _____. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 319-329, 1º sem. 2001. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte05_art02.pdf> Acesso em 14 de out. de 2014.
- SOUZA, Laura de Mello e. **Claudio Manuel da Costa. O letrado dividido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SOUZA, Laura de Mello e. O antigo e o moderno na obra de Cláudio Manuel da Costa. In. *Revista de História*. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83092010000300007&script=sci_arttext> Acesso em 19 de outubro de 2014.
- TEIXEIRA. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

**IMAGENS ESCRITAS DE UMA VIAGEM: A SENSIBILIDADE NO OLHAR DE
LYGIA FAGUNDES TELLES EM *PASSAPORTE PARA CHINA***

Márcio Adriano Silva Moraes (UNIMONTES)

376

Resumo: Em outubro de 1960, Lygia Fagundes Telles integrou a delegação brasileira convidada para as festividades do 11º aniversário da República Popular da China. Como num diário, Lygia escreveu suas impressões e expressões dos lugares que visitou até chegar ao Gigante Asiático. Diante de um mundo completamente diferente do seu, a autora registra, em escrita fluente, as cores do país de Mao Tsé-tung, bem como da África, França, Tchecoslováquia, Rússia e Sibéria. Textos que foram datados e publicados naquela mesma época no jornal carioca *Última hora*. Como se estivesse com uma objetiva ocular, a autora capta momentos que a fazem viajar em sua própria trajetória de leitora-escritora. Assim, a autora propõe aos leitores não apenas uma experiência de viagem física, mas também ficcional. Este estudo tem o propósito de mostrar essas duas viagens presentes na obra *Passaporte para China*, livro lançado em 2011, que reúne os textos publicados originalmente na década de 1960.

Palavras-chave: China, Intertextualidade, Lygia Fagundes Telles, Passaporte, Viagem.

Os chineses não são nem superiores nem inferiores aos outros povos, são apenas diferentes. (Claude Farrère)

O mundo oriental é para os ocidentais um grande mar misterioso. Antonio Dimas, no seu texto, “Felina China”, no posfácio do livro *Passaporte para China* discorre acerca da significação complexa do termo “chinês”. Desde Marco Polo, no século XIII, a China ainda é motivo de encantamento e assombro.

Na Literatura Brasileira, os chineses aparecem, por vezes, estereotipados. Antonio Dimas, no mesmo texto, menciona as produções de Machado de Assis, Artur Azevedo, Olavo Bilac e João do Rio para os quais os chineses são sempre personagens pejorativas. Deste último autor, destacamos a crônica “Visões d’ópio”, presente em seu livro *A alma encantadora das ruas* (1908). Nela, João do Rio descreve o Beco dos Ferreiros como uma das lóbregas bodegas de Xangai, um ambiente nauseabundo no qual os “chins” são tratados como porcos.

Porém, não é essa a visão dos chineses nas crônicas de Lygia Fagundes Telles em seu livro *Passaporte para China* (2011). A visão mórbida da Antiga China cede espaço para a Nova China de 1960, ano em que a autora faz sua excursão pelo gigante país milenar asiático. O chinês descrito pela escritora é marcado pela transição política. Um homem ainda misterioso, de cultura diferente diante de outros homens de costumes distintos. Uma China que convive com o antigo e o novo. Um país em pleno desenvolvimento, em plena transformação, sobretudo no que tange aos direitos femininos. Mulheres que antes eram apenas tratadas como bibelôs, agora adquirem dignidade.

Todavia, Antonio Dimas nos alerta:

A intenção de Lygia – que isso fique bem claro! – não é inaugurar uma nova visão brasileira sobre a China. Longe disso! Mas ser um depoimento honesto e sensível, cuja vantagem pode ser resumida a

três itens: o da oportunidade histórica, porque feita em cima da grande virada política; o da descontaminação ideológica, venha ela de que direção vier; o da sensibilidade do escritor atento e treinado para enxergar a minúcia, com humor explícito ou não, sem receio do murmúrio da recriminação sectária. (TELLES, 2011, p. 84).

Lygia integrou a delegação brasileira, convidada para as festividades do 11º aniversário da República Popular da China em outubro de 1960. Além de Lygia, compondo a delegação estavam Peregrino Júnior (escritor), Raymundo de Magalhães Júnior (escritor), Helena Silveira (jornalista), Adão Pereira Nunes (escritor), Maria Della Costa (atriz) e Sandro Polônio (empresário).

Como num diário, Lygia escreveu suas impressões e expressões dos lugares que visitou até chegar à China. Diante de um mundo completamente diferente do seu, a autora registra, em escrita fluente, as cores do país de Mao Tsé-tung. Textos que foram datados e publicados naquela mesma época no jornal carioca *Última Hora*, a pedido de Samuel Wainer, jornalista que fundou esse periódico em 1951.

O gênero escolhido por Lygia foi, portanto, a crônica. Muito usada pela imprensa, a crônica ganha notoriedade na literatura do século XX. Apesar de seu nome estar associado ao mitológico *cronos*, do qual se extrai seu sentido etimológico (do grego *khronos* - tempo), relato de acontecimentos em ordem cronológica, a crônica nasce da concretude deste mundo, guardando imagens de um momento, de um instante, para o historiador futuro. Ser cronista é atentar-se para os acontecimentos do dia a dia. E um dia pode ser plural; o dia pode ser um mês, uma década, um século, uma era. O dia se faz a partir dos olhos do cronista, deste poeta do cotidiano. As reflexões sobre os fatos, que podem ser

reais ou ficcionais, são propostas em um texto leve e subjetivo, jornalístico e literário, no qual se harmoniza o autor-mundo-leitor.

Segundo Afrânio Coutinho, a crônica deixou de ter o caráter meramente informativo como ocorria com os cronistas viajantes, a exemplo de Pero Vaz de Caminha, e passou a ser

um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. ‘Crônicas’ são pequenas produções em prosa, com essas características, aparecidas em jornais e revistas. (COUTINHO, 2004, p. 121).

Embora seja uma grande romancista, Lygia é considerada uma das melhores contistas da dita Literatura Contemporânea. As suas histórias curtas levam o leitor a experiências únicas e marcantes. Com uma escrita simples, porém intensa, mas, sobretudo, humana, a autora cativa, justamente por ser sua produção momentos de vidas que se transformam em eternidade.

Em sua bibliografia é perceptível a predominância do gênero conto e/ou narrativas curtas, como as crônicas. Sua produção é um trabalho artesanal, cuja “matéria prima” é retirada da realidade. Ainda que trasposto para o mundo imaginário, que encontra sua eclosão mais intensa na intimidade, o detalhe realista e documental é a fígada certa para o literário. Na crítica de Massaud Moisés, “o cotidiano oferece-lhe a situação, o objeto ou a

personagem, que revela destinos malogrados, a incomunicabilidade dos seres, a ambiguidade das relações humanas, o absurdo” (MOISÉS, 2004, p. 373).

Certa vez, Lygia confidenciou que a Literatura é sua paixão, ou seja, a arte da escrita não lhe é mero ofício, mas uma necessidade vital à semelhança da amiga Clarice Lispector. E sendo assim, suas histórias brotam de instantes, de inspirações e respirações da vida. As experiências terrenas são escritas com pinceladas nítidas para uma permanência celestial. A autora é dotada de magna sensibilidade descritiva a qual é perceptível em *Passaporte para China*. Ler suas narrativas é o mesmo que estar diante de uma tela ou fotografia. Não lhe fogem detalhes. Para ela, não existe o desimportante nem o trivial, tudo pode ser razão para se pensar na vida. Como se estivesse com uma luneta nas mãos, ou melhor, com um microscópio, a autora passeia pela vida captando a essência de cada corpo, de cada espaço, de cada ser. Moisés, discorrendo sobre a literatura de Lygia, observa que “a autora cultiva uma espécie de realismo, ora de intenções fotográficas, o flagrante de costumes e conflitos psicológicos (sobretudo nos romances), ora sensível ao mágico” (MOISÉS, 2004, p. 374).

Em sua nota ao leitor, Lygia nos confidencia uma conversa que teve com seu filho, o cineasta Goffredo da Silva Telles Neto, falecido em 2006. Após falar da paixão que sentem pelos seus trabalhos, a mãe revela ao filho o desejo em editar essas crônicas de viagens, publicadas na década de 1960 no jornal *Última Hora*. Fora convidada, juntamente com outros brasileiros, para prestigiar a festa de aniversário da China de Mao Tsé-tung. Explica que a delegação não era comunista. Poderia, sim, ter algum partidário, mas o próprio chefe da delegação era um escritor de direita. Lygia confidencia o seu posicionamento de esquerda, mas deixa em suspense a sua filiação. Acredita que talvez Jorge Amado, escritor baiano engajado no partido comunista, tivesse indicado os nomes

para a viagem, “afinal, a tática devia ser essa, conquistar outras gentes...” (p. 9)⁸⁷. O filho se surpreende com a decisão da mãe de publicar essas memórias. São textos datados que trariam a marca do tempo, não podendo ser alterados. Talvez alguma revisão linguística, mas respeitados em sua essência. Goffredo quis saber se tiveram a liberdade de ver o que quisessem. Como convidados do governo, só viram o que foi permitido ver. E isso bastou para que a delegação fosse seduzida. O cineasta pede à mãe que destaque isso no livro, pois não sabia que aquele governo se transformaria numa ditadura. E Lygia, então, lamentou não ser vidente, ainda que o poeta Arthur Rimbaud tenha dito que “todo escritor devia ser vidente” (p. 10). A jovem Lygia, porém, não teve esse dom.

De fato, a autora não poderia prever as consequências do plano do governo, *O Grande Salto Adiante*, implantado em 1958 por Mao Tsé-tung. O propósito desse plano era coletivizar a produção agrária, industrial e mineral. Houve resistência, e a figura imperiosa e narcisista de Mao Tsé-tung agiu impiedosamente. O resultado foram milhares de mortes, muitas delas de fome, pois os alimentos eram confiscados pelo Estado. Não bastando esse cenário de horror, para combater seus adversários, o líder comunista lança em 1966 a chamada Revolução Cultural. A efervescência revolucionária de seu regime deveria suplantar quaisquer opositores. Sob as ações da Guarda Vermelha, intelectuais foram perseguidos, escolas fechadas, artefatos históricos destruídos. E acima de tudo isso, a preservação da ideologia maoísta e o culto a sua pessoa deveriam ser defendidos a qualquer custo. A “ditadura egocêntrica” de Mao Tsé-tung só chegará ao fim com sua morte em 1976.

⁸⁷ Para todas as citações diretas do livro *Passaporte para China*, serão indicadas apenas a página no corpo do texto. Todas se encontram em TELLES, 2011.

Voltando à obra *Passaporte para China*, a autora, então, nos mostra uma China ao gosto de seu líder. Quiçá, se tivesse visto as comunas agrícolas mais precárias ou se sua viagem ocorresse no final da década de 1960, os seus olhos seriam manchados.

Nas palavras de Antonio Dimas, podemos sintetizar o que foi visto por Lygia nos dias de sua viagem:

Lygia viu o que sua sensibilidade aprimorada, mas marota, lhe concedeu. Lygia viu o que lhe ensinaram seus anos como estudante de Direito sob a ditadura de Vargas, temperados pelo convívio historicamente liberal da velha São Francisco. Lygia viu o que sentiu e a atraiu e não o que determina a educação política convencional. Sua China é, portanto, mais existencial e sensorial que política; mais de *experiência feita* que de antecipação retórica. A imaginação, portanto, que circunda e banha a experiência da sua viagem, entrecortada por intensas escalas culturais em Dacar, Paris, Praga, Moscou, Omsk e Irkutsk, retira a seiva do cinema e da literatura previamente digeridos, não da doutrinação de palanque estudantil. (TELLES, 2011, p. 82).

Como se estivesse com uma máquina fotográfica nos olhos, Lygia vai registrando tudo o que vê: “guardo aquela esquina com a velha vendedora de flores”, “guardo o perfil de uma enorme árvore e guardo o perfil de uma estátua” (p. 20). As crônicas de Lygia são praticamente uma poética do olhar. A sua visão absorve sensibilidade no menor lance. Com seus olhos de objetiva, a imagem captada aciona uma teia imagética na autora. Então,

sua memória é imediatamente acionada. Tudo o que vê é motivo para analogias, sejam elas reais, imaginárias, literárias e pessoais.

Ao deparar-se com um estrangeiro e ante as características peculiares deste, a autora busca na memória alguma analogia. Em Moscou, no instante em que tomava café, comparou o sorriso de uma russa de olhos negros com uma amiga da mãe lá em Sertãozinho, D. Paula. Ambas tinham os caninos de ouro. “Grande e estranho é o mundo! lembrei enquanto tomava o meu chá, não é que vim encontrar a dona Paula na Rússia?...” (p. 33). A autora vê proximidade no trato do russo com o brasileiro, mais precisamente com o nosso caboclo. Esclarece que não se trata de “Jecas Tatus”, mas de sertanejos fortes como discorreu Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902). A cordialidade dos habitantes de Shangai fez a autora compará-los com nossos baianos. Ao relatar a experiência de um jantar em Moscou, num hotel popular, Lygia menciona Dostoievski, fazendo referência aos seus personagens pobres que comiam assim: “mãos pesadas, as unhas escuras e olhos enfurnados sob sobancelhas densas, brasas vivas ardendo na penumbra” (p. 32). Uma chinesinha de rosto lavado, ou seja, sem nenhuma maquiagem, informa à Lygia que as mulheres não se preocupam em se pintar. Acabaram de sair de uma fase terrível, havia outras coisas mais importantes que a vaidade. E a autora, então, vê naquela bela garota a versão chinesa da nossa *Inocência* de Visconde de Taunay, ser tão doce, delicado e puro de nossa Literatura. E assim vai se seguindo a escrita da autora, sempre permeada de símiles.

Dessa forma, Lygia nos proporciona não só uma viagem geográfica, mas literária. Em praticamente todos os seus relatos, ela os preenche com alguma citação ou alusão a grandes escritores da literatura brasileira e universal. O olhar de viajante não se separa do olhar escritor. Um simples fato é motivo para se carregar de erudição. A cada parada, a

cada conversa, a cada reflexão, lá estão poetas, romancistas, artistas de forma em geral a lhe estender a mão.

As literaturas e autores mencionados condizem com os espaços visitados. Em sua rápida estada na Rússia, os nomes de Dostoievski, Maiakovski, Liev Tolstói são citados. Todos escritores russos. Ao chegar à Sibéria, deparando-se com as ruas de chão e casas de madeira, a autora rememorou a estória de Aleksandr Petrovitch, personagem de Dostoievski em sua obra *Recordações da Casa dos Mortos* (1862). Poderia ter sido ali, naquela pequena cidade de Omsky “num soturno presídio atrás de uma muralha” (p. 42), que o escritor russo se inspirou para escrever seu livro.

O contato visual de Lygia, portanto, aciona as suas leituras e experiências pessoais naqueles lugares, ainda que sejam vivências imaginárias, vividas nas páginas dos livros. A magia da leitura, nas palavras de Lygia, torna-se uma realidade. Segundo Antonio Dimas, “a imaginação da viajante dispõe de informação suficiente para testar a cidade e reconfigurá-la a partir do cotejo entre o que vê e o que leu, ouviu e imaginou” (TELLES, 2011, p. 83).

Dessa forma, antes mesmo de fazer sua viagem física, a autora já entrara em contato com muitos lugares que visitou. Em Paris, ela nos confidencia isso: “Vou lendo nas tabuletas os nomes das praças, das ruas e muitas são minhas conhecidas, pois por elas passaram tantas personagens de livros que li desde a adolescência” (p. 19). Eis a prova testemunhal da leitura como um passaporte de viagens.

As intertextualidades estão disseminadas na escrita de Lygia de forma intensa. Vários escritores e artistas, em geral, compõem o seu cabedal intertextual. Nas artes plásticas, destaque para os pintores impressionistas do final do século XIX: “E ela não era exatamente uma daquelas rosadas banhistas de Degas ou Renoir, era tão obesa, ah! a feiura

do nu feio!” (p. 31). Aproveitando o ensejo, ressaltamos que a capa do livro de Lygia traz detalhe da tela *Suculentas berinjelas* (1966) da artista plástica do movimento estético de 1980, Beatriz Milhazes. Na música, aparecem nomes como Dorival Caymmi com sua canção “É doce morrer no mar...”; Tchaikovsky com suas valsas delirantes; e trechos explícitos como esta marcha carnavalesca: “*Chinês come somente uma vez por mês./ Não vai mais a Shangai buscar a Butterfly!...*” (p. 57). Da literatura estrangeira, além dos mencionados, muitos outros nomes aparecem como o da austríaca Vicki Baum, cujos romances Lygia leu na faculdade de Direito; o norte-americano Truman Capote, que a autora tenta ler no avião; o francês Claude Farrère com sua opinião sobre os chineses: “não são nem superiores nem inferiores aos outros povos, são apenas diferentes”(p. 50); o ainda francês Marcel Proust com seu *Em busca do tempo perdido*. Da literatura portuguesa, o leque é maior ainda. Logo em seu primeiro texto, aparece o aforismo tão conhecido de Guimarães Rosa: “Viver é perigoso” (p. 14). Na última crônica, o derradeiro verso do “Soneto de Natal” de Machado de Assis: “mudaria o Natal ou mudei eu?” (p. 73). Em crônica escrita em Omsk, autores brasileiros e portugueses aparecem tanto explícita quanto implicitamente em trechos como:

Lembro Raimundo Correia, a situação não é para poesia mas foi o melhor que me ocorreu: *Se pudesse, o espírito que chora,/ Ver através da máscara da face...* Sim, literatura, mas quando de repente a gente percebe nossa fragilidade assim entregue aos elementos da natureza então é mesmo preciso fazer abstração de tudo para ficar com Antero de Quental: *Na mão de Deus, na sua mão direita/ Descansou, afinal, meu coração...* (p. 39).

Vou me sentar ao lado de Alaíde Pereira Nunes que tem a carinha meio assustada da Menina do Narizinho Arrebitado. (p. 39)

Recorro a Gonçalves Dias: *Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu volte para lá/ [...] Sem que ainda aviste a palmeira/ Onde canta o sabiá.* (p. 40).

A ceia de frios, o café quente e a lembrança mais quente ainda daquela antiga poesia portuguesa me envolveu numa aura de luz, *É pelo sonho que vamos...* (p. 40) [referência ao poeta Sebastião da Gama]

Conforme se percebe no último exemplo, há várias citações diretas no corpo do texto, sem que sejam mencionados os autores. Assim, a autora conta com o conhecimento literário do seu leitor para que possa fazer as associações equivalentes. Por exemplo, a célebre comédia de Shakespeare, “a gente pensa que desvendou o mistério destas terras e gentes e descobre que esse é apenas o *Sonho de uma noite de verão*”. (p. 68); “Grande e estranho é o mundo” (p. 35), título de um livro do Peruano Ciro Alegria, publicado em 1941; “Eis que daqui por diante entramos no reino das palavras ‘em estado de dicionário’, como as classifica o poeta mineiro” (p. 23), trata-se de um intertexto com o poema “A procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade.

Disso, podemos afirmar que a viagem de Lygia foram duas: uma real e outra imaginária. Repleta de recordações literárias e também pessoais. A saudade de casa e

flashes da infância estão presentes em alguns trechos de sua escrita. A reflexão sobre o seu ofício, ou seja, a metalinguagem também é marca de sua escrita como no fragmento: “com a publicação dessas minhas crônicas e as empanicadas manifestações aéreas será que esse anunciante ia continuar anunciando?!...” (p. 28). Em contato com os escritores chineses, Lygia aproveita a sua literatura para falar da literatura deles. E descobre que não são autores de gabinete. Passam parte de seu tempo em meio aos campos agrícolas para manter o contato com o povo. Isso lhes é uma obrigação. Ouve o homem da terra, suas inquietações, suas privações, lutas e seus sonhos. Também aos governantes é imposta essa vivência de contato com a população. Ao fazerem isso, ao se sensibilizarem pela vida marginalizada, tornar-se-iam mais humanos.

De tudo, porém, a mais magna mensagem dessa linguagem poética de Lygia, carregada de trechos metafóricos como este: “É preciso que este bicho suba depressa e cavalgue as nuvens ao invés de ser cavalgado por elas” (p. 39); é, sem dúvida, a alteridade, a experiência de entrar em contato com o outro. Segundo Rolnik, a alteridade é

o plano das forças e das relações, onde se dá o inelutável encontro dos seres, encontro no qual cada um afeta e é afetado, o que tem por efeito uma instabilização da forma que constitui cada um destes seres, produzindo transformações irreversíveis. Em outras palavras, a existência inelutável do plano da alteridade define a natureza do ser como heterogenética. (ROLNIK, 1992, p. 1).

Lygia experimenta esse contato. Sua visão da China, antes de conhecê-la, era aquela transmitida pelo Ocidente, principalmente através dos cinemas, um país “do ópio,

da prostituição e do contrabando” (p. 47). Entretanto, seu olhar foi se moldando aos poucos e seus próprios pensamentos vão se transformando. A Nova China estava experimentando esse processo de encontro com o outro. Novas possibilidades de vivências se afluíam e propiciavam a construção de uma nação já, em si, marcada pelo “eu” presente e o “outro” passado. Ao ouvir o discurso de Mao Tsé-tung, a autora guardou o slogan da capital vermelha: “É preciso que o futuro saia do próprio passado, o que significa que é preciso respeitar a Velha China, com a tradição dos seus palácios e pagodes para deles tirar a inspirada sabedoria de cinco mil anos de vida” (p. 59).

Um instante em que isso é visível é quando Lygia vê uma senhora de idade de mãos dadas com uma menina de uns quatro anos, provavelmente avó e neta. E ao olhar para aquela senhora e para tantas outras que estiveram em seus olhos nesta viagem, fica a imaginar como foram suas vidas. Aquela mulher, se “nobre tinha obrigação de ter aqueles pés infantis, olhar sempre baixo, voz aguda” (p. 71), se do povo, sua condição se reduzia a servidão, uma propriedade da família enquanto solteira, e do marido, quando casada. Seu direito era o de trabalhar intensamente durante todo o dia e suportar no corpo castigos e surras. Nascer mulher significava uma vida de privações, de dores e, conseqüentemente, ainda que inconscientemente, infeliz. Com a Nova China, porém, “noventa por cento das mulheres trabalham agora nas mais variadas atividades” (p. 71). “Niveladas” aos homens no que tange aos direitos, se uma mulher da Nova China sentir-se infeliz com o casamento, poderia recorrer ao divórcio, sem o medo do fabuloso dragão de sete cabeças que lhe devoraria caso contrariasse a sua condição de submissa.

O “pé de lótus” foi uma realidade da antiga China, cultura advinda desde a dinastia Sung, antes de Cristo. Quando completassem três anos, as meninas recebiam uma atadura em seus pés que dobrava os quatro menores dedos até a sola do pé, forçando o calcanhar,

ocasionando a quebra de ossos. Um belo pé deveria ter entre sete a dez centímetros. Essa prática durou até 1949, quando foi proclamada a República Popular da China por Mao Tsé-tung. A autora, então, estava ali num país, no qual “a chinesa antiga, aquela que tinha os pés atrofiados, mal podendo se equilibrar nos pés assim infantis era hoje essa velha de mãos dadas com a mocinha de farda, pés grandes e com o apito dependurado no pescoço, aprendendo com o monitor a dirigir o trânsito” (p. 49).

A cada cidade, a cada país que Lygia percorreu para chegar à China, ela experimentava um pouquinho da cultura do outro. Encanta-se, por exemplo, com os negros de Dacar: “Creio que os negros de Dacar são os mais belos que já vi: o negrume é puro, sem mistura e tão elegantes nos seus trajes típicos!” (p. 17). Já na China, um colorido múltiplo de culturas, proporcionado pelas 72 delegações presentes para os festejos:

É bela a variedade dos trajes dos representantes de cada país: os altos africanos, com ares assim de reis negros, ostentam túnicas e adornos singulares, contrastando na sua simplicidade com os trajes asiáticos, em geral suntuosos, cheios de pedrarias e dourados [...] Ouvem-se em redor as mais variadas línguas. O quadro é de um colorido vivo (p. 55).

Mesmo com o distanciamento das línguas, Lygia sente esse contato rico e belo da interação entre múltiplas culturas. Simbiose que forma o ser humano e o lugar onde se vive. Quanto às línguas, a autora cita Sérgio Milliet “que confessava não ter vontade de ir para países de língua estranha porque ficava aflito por não entender o que dizia o homem do botequim, ah! a fala importante do homem que sabe tudo.” (p. 29). Mas se o profano é

marcado por desentendimentos, no religioso isso não acontece: “O padre dizia a missa em latim, os devotos rezavam em chinês e Helena Silveira e eu em português, perfeito o entendimento entre todos na única linguagem da fé”. (p. 61).

Apenas para ilustrar, lemos, nas crônicas de Lygia, vários costumes diferentes: o brasileiro toma muitos banhos, enquanto o francês não; no Brasil maquilha-se muito, enquanto na China não; cachorros e gatos são nossos animais de estimação, na China não; os brasileiros gostam mais de café, os chineses de chá...

Normalmente, ao desembarcar em uma cidade, a autora tem o cuidado de fazer uma apresentação dela, a partir de suas observações. Em Omsk, cidade siberiana, ela descreve:

[...] desaviada e rude é uma cidade de fronteira, com as construções de madeira e pedra, as ruas sem asfalto e pelas quais passam as tranquilas caravanas de camelos. É banhada pelos rios Om e Irtich e as especialidades da terra são peles, vários tecidos e cereais mais principalmente as peles, ora, “Deus dá cobertura a quem tem frio”. (p. 41).

Praticamente nada escapa da caneta de Lygia. Cenas grandiosas de interesse coletivo a cenas banais que só teriam algum sentido para ela são postas lado a lado. Ainda em Omsk, a autora relata como fez para costurar dois botões de sua camisa que estavam prestes a cair, solicitando agulha e linha preta de uma mulher robusta de olhos azuis. Ao conversarem, Lygia sentia-se anônima, quem era, de onde veio não era importante. Era como se tivesse acabado de nascer, sem passado nem futuro. Lembrou-se irritada da fala arrogante dos políticos brasileiros: “o senhor sabe com quem está falando?”. Lá na Sibéria,

ninguém sabia de nada, nem fazia questão de saber. Deputado, senador, músico, escritor, todos estavam no mesmo patamar.

Engana-se, portanto, quem ler as crônicas de Lygia apenas como relatos de experiências culturais. A criticidade política da autora aparece em lances significativos, ora deixando explícita sua opinião, ora indagando o leitor, levando-o a reflexões.

Ao se deparar com as antigas arquiteturas de Paris, ela se lembra de que, no Brasil, o antigo deve ser demolido. Foi o que aconteceu com vários prédios no Rio de Janeiro, por exemplo, com a Reforma Urbanística do início do século XX. E fala de Ouro Preto a qual resiste às picaretas com suas igrejas e arte barroca que, segundo o cubano Lezama Lima, tem sempre “um anjo a mais”. (p. 20). Diante do verde de Praga, a autora questiona: “Qual será o prefeito que vai se lembrar de nos oferecer árvores e jardins? E ruas limpas, oh! este *Sonho de uma noite de verão*.” (p. 25). E acrescenta, descontentemente, as ilusórias promessas em tempo de eleições, muito delas “surreais”. Bastariam as ruas limpas e com árvores para sombrear os transeuntes.

Em uma das crônicas escritas em Pequim, lemos o trecho abaixo, no qual a autora denuncia a burguesia:

[...] o burguês não gosta de ficar em contato com uma realidade muito real, ele ama o povo mas é preciso que esse povo fique distante, ninguém quer ouvir as descrições que o escritor Lao Shech fez daquela gente faminta e viciada, comprimida nos bairros sem esgoto e sem água corrente” (p. 47)

Por fim, *Passaporte para China* é desses livros que fazem o leitor viajar para

lugares tão longínquos que, para muitos, só é possível através da literatura. Com uma linguagem simples, como se estivesse conversando com o leitor, Lygia nos convida a “pegar carona” com sua caneta para, através o mundo, entrar em contato com outras culturas. Se ela teve medo de enfrentar essa viagem? Sim, teve. Mas ela sabe “que o escritor deve encarar o medo para assim poder escrever sobre ele” (p. 37).

Possamos nós também enfrentar o medo que nos prende em nossas raízes e, como Lygia, flutuar por lugares desconhecidos. Se as condições da vida não nos permitem uma prática de estrada, iniciemos nossa viagem através da leitura. Para isso não é preciso passaporte nenhum, apenas a sensibilidade que nos faz ser seres humanos. Boa viagem...

REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. Vol. VI. 7.ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. Vol. III: Modernismo (1922 – Atualidade). São Paulo: Cultrix, 2004.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.
- PARKER, Philip. **Guia ilustrado Zahar: história mundial**. Trad. Maria Alice Máximo. Rev. Tecn. Flávio Limonci. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ROLNIK, S. **Subjetividade e história**. Trabalho apresentado no Curso de Psicanálise promovido pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, 1992.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Passaporte para a China: crônicas de viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O MOVIMENTO DAS REPRESENTAÇÕES NA TEIA DISCURSIVA DE EDUCADORES

Maria Alzira Leite (UNINCOR)

393

Resumo: O interesse em desenvolver uma investigação envolvendo o humano e o social advém dos meus estudos acerca da imagem docente, em um momento no qual o ensino e a educação fazem parte da pauta dos debates que refletem a ação do professor. Ao longo dos tempos, observo que a temática da profissão docente se intensificou, principalmente, pelo que nos é apresentado nas diferentes esferas de circulação social – mídia, escola, família –, ou seja, um conjunto de discursos que fazem parte da nossa atualidade, mas, também, da nossa memória, uma vez que resgatam imagens e ações de um professor de séculos passados. A partir dessas reflexões, o objetivo deste estudo é analisar o movimento das representações de professores sobre o ser docente. Diante disso, propõe-se um percurso metodológico, pautado numa abordagem linguístico-textual-discursiva, à luz de princípios sociointeracionistas, com vistas a flagrar nos modos de enunciar de professores de língua portuguesa, regularidades que possam revelar os modos de fazer próprios da profissão e também as imagens que dela se faz.

Palavras-chave: representações, ser docente, discurso.

Introdução

A reflexão que aqui apresento vem sendo tecida no escopo dos estudos desenvolvidos na Teoria das Representações Sociais, consideradas as possibilidades de

articulá-los a abordagens discursivas, numa tentativa de compreender fatores que concorrem para a representação do professor apresentada/construída nos modos de dizer dos docentes, dos professores em formação, da família e de outros agentes da escola, aqui tomados todos como educadores. A direção que proponho para esta investigação, de algum modo sustentada por parte desses estudos, visa, principalmente, a uma pesquisa de caráter linguístico-textual- discursivo, pautada em categorias dos modos de enunciar, para o exame do movimento da (re)construção da(s) representações sociais sobre o professor, o que, segundo o ponto de vista aqui assumido, pode afetar a forma de esse sujeito conceber a si mesmo e a sua relação com o mundo.

O objeto desta pesquisa é o discurso sobre o docente; noutros termos, os dizeres que atravessam esse profissional.

Ressalto que discorrer sobre o professor é complexo, pois desafia o entendimento acerca da imagem e, ainda, do fazer docente. Implica, também, questionar as práticas, mobilizar emoções e desequilibrar representações já consolidadas.

Mapeando as representações

As palavras fazem parte das mais diferentes situações em que vivemos. Voloshinov (2004, p. 41) nos afirma que a palavra pode marcar as fases transitórias mais íntimas e efêmeras das mudanças sociais. Com elas, informamos o que pensamos e sentimos, contamos fatos, externamos nossos desejos, as nossas representações e damos pistas do nosso agir. Nesse processo representacional, perpassa a orquestra de vozes, num viés autonímico que favorece uma reflexividade da linguagem, no desvendamento do processo discursivo. E, no funcionamento heterogêneo languageiro, há um signo que se impõe como

objeto, propulsionado à frente da cena (enunciativa) como ‘personagem’ ao qual o dizer faz referência, saindo aí de seu papel de engrenagem ordinária da maquinaria do dizer, condenado ao apagamento da realização de função ordinária de mediação. (AUTHIER-REVUZ, 2003, p. 71).

Sob essa perspectiva, os signos são empregados e comentados ao mesmo tempo, mostrando uma não coincidência do sujeito com o seu próprio dizer. E os pontos de vista emergem e são acentuados no desdobramento discursivo (AUTHIER-REVUZ, 1995).

Numa emergência representacional, envolvendo o dialogismo e os pontos de vista acentuados no desdobramento discursivo, determina-se o que pode ser dito a partir da interação com o outro e da posição que escolhemos e assumimos numa dada conjuntura. Assim, não há somente um sujeito empírico, mas um sujeito do discurso permeado pelas marcas do social, do ideológico e do histórico representando algo. (PÊCHEUX, 1988). O lugar desse sujeito não é vazio, mas, sim, preenchido por um saber de uma determinada formação discursiva com a qual ele se identifica e que o constitui enquanto sujeito.

A caminho, então, de uma reflexão acerca das representações, compete assinalar que, os discursos aqui reproduzidos para análise, fazem parte de uma pesquisa de doutorado intitulada como: Olhares para o professor: representações sociais na trama da teia discursiva de educadores. Para este artigo, selecionei cinco respostas da entrevista, relativas à questão: *Se você tivesse que dirigir uma mensagem a um jovem que quisesse seguir a carreira de professor, que mensagem você daria a ele?*

Nos excertos apresentados, sinalizam-se as dimensões representacionais do ser professor e, ainda, a objetivação de um “eu”, isto é, a construção de um sujeito aconselhador e educador, quando se deparam com essa última questão provocadora. Nessa interação de entrevistado e entrevistador, os discursos dependentes das condições de

produção são ancorados no contexto imediato de produção, mas, também, numa memória discursiva.

Para ilustrar, leia-se a primeira resposta trazida a esta seção:

Mensagem 1

(...) eu diria... que ele deve escolher a profissão de professor se... ele realMENte gostAR de tER convivência com as pessoas. Eu faria uma reflexÃO com essa pessoa... Do que você gosta? Por que você está pensando em SER professor? Eu não acredito que a pessoa vai escolher a profissÃO por saudosismo ou por paixão, entende? (...) Eu diria que ele deve escolher a profissão de professor se ele realmente gostar de ter convivência com as pessoas.

Fonte: (LEITE, 2014).

Veja-se que o enunciador recorre ao uso da condicional “se” e ao modalizador “realmente”, elementos que acentuam o viés de advertência, como algo que precisa ser cumprido para ser professor. Seguindo essa linha, abre-se um espaço de reflexão, e o enunciador convida o interlocutor para também refletir sobre o assunto em pauta por meio de perguntas diretas. Note-se que há uma construção de um profissional ponderado; aquele que detém um saber sobre a escolha da profissão docente, pois acredita numa opção profissional, fundamentando-se no perfil de um profissional que gosta “de ter convivência com as pessoas”. Nessa linha, outros enunciadores são trazidos à cena para efeito de argumentação e fundamentação. Tem-se, assim, a emergência de vozes de um aconselhador, de um professor, participante de uma pesquisa, também pesquisador, e legitimando o papel nessa cena, de aconselhador. E, nesse ponto, no papel de aconselhador,

agência, no valor semântico dos termos “se” e “escolha”, o que é expresso e dito – seja professor – e o não dito – orientado pela ação do verbo “diria” no futuro do pretérito e, ainda, por uma modalização epistêmica, marcada no termo “realmente”, indicando um eixo de avaliação da condição de ser professor: siga outra profissão.

O discurso anterior nos faz retomar a heterogeneidade, cujo pressuposto atribui ao sujeito seu descentramento e ao outro, um papel primordial no discurso do mesmo. (AUTHIER-REVUZ, 1990).

Para deixar clara essa abordagem, convém pontuar que, em Authier-Revuz (1990, 1998, 2004), a heterogeneidade é estabelecida a partir da noção de heterogeneidades enunciativas, apresentadas como: a *constitutiva* e a *mostrada*. A primeira refere-se “aos processos reais de constituição de um discurso”; a segunda, aos “processos de representação, num discurso, de sua constituição.” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 32). Nessa perspectiva de distinção, mas não de separação entre as heterogeneidades constitutiva e mostrada, Authier-Revuz (1990, p. 26) adota os casos de heterogeneidade mostrada como “formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso”, considerando a existência de dois tipos de enunciados: aqueles que mostram a heterogeneidade, com marcas explícitas, e aqueles cujas marcas não são mostradas. No caso deste estudo, fazemos menção à heterogeneidade mostrada e não marcada.

De qualquer maneira, as representações podem ser trazidas nos modos da presença do outro. Dialogicamente, no trabalho com o seu próprio dizer, o professor traz à tona a concepção de instâncias ligadas a um sistema tradicional, refutando-a, e marcando, então, a sua representação docente: “gostar de ter convivência com as pessoas”. Nessa visão, subentende-se o professor interativo.

Convém destacar que, no momento em que o gravador foi desligado⁸⁸, o enunciador em foco indagou:

Mensagem 2

(...) você já desligou o gravador? Olha, na realidade não é nada disso que eu queria dizer. Você sabe... Ser professor hoje é muito difícil. A indisciplina, os baixos salários, a desvalorização... eu mesma já falei com a minha irmã que não vale a pena fazer licenciatura, quando ela demonstrou um interesse em fazer Letras. Não vale a pena ser professor, hoje!

Fonte: (LEITE, 2014).

Numa autocorreção, metadiscursivamente, o enunciador se desenha, agora, como um profissional que vive os problemas atuais que cerceiam o trabalho docente: “indisciplina”, “baixos salários”, “desvalorização” da pessoa e do profissional. Utiliza, inclusive, uma experiência pessoal ao dissuadir a irmã no prosseguimento dos estudos buscando licenciatura com argumentos baseados na sua realidade. Nessa medida, conduz o interlocutor a perceber o lado negativo da profissão e projeta-se, assim, a representação do professor desvalorizado.

Cabe destacar que essas representações nos permitem refletir, inclusive, acerca dos novos significados do fazer docente. Esse sujeito assume-se como um trabalhador, que tem nas suas práticas de linguagem, a orientação do ‘ser professor’ e a compreensão dos processos de letramento dos quais ele faz parte.

⁸⁸ Após desligar o gravador, a entrevista ainda permaneceu em tom informal, quando a entrevistada abre um discurso em tom de desabafo.

De acordo com Charaudeau (2006), o sujeito apresenta uma identidade social que funda a sua legitimidade de ser comunicante em decorrência do estatuto dos papéis que lhe são atribuídos pela situação comunicativa. No primeiro relato desse enunciatador, há indícios de um querer dizer tendo em vista o pesquisador, a investigação e o próprio papel que o participante assume naquele evento, considerada, sobretudo, a questão que lhe foi proposta.

No segundo, considerando a situação de enunciação, o enunciatador dirige-se ao entrevistador convidando-o para aderir ao seu posicionamento. Esse convite marcado pela escolha “você sabe” direciona o discurso a um interlocutor, no caso o entrevistador, a um grupo particular, que também pode compartilhar daquela representação. Observe que a escolha lexical “eu mesma” acentua e legitima o seu argumento de detentora de uma experiência de quem sabe o que fala. É claro que convém destacar que se constrói, aqui, uma identidade discursiva do enunciatador, aconselhador, atrelado aos papéis atribuídos no ato de enunciação, decorrentes das coerções comunicativas que lhe são impostas e das estratégias discursivas que ele resolve seguir, por isso um discurso com o gravador ligado, e tudo que envolve essa cena, e outro, com o mesmo desligado. Charaudeau sustenta, então, que as identidades podem fundir no *ethos*, visto que a distinção entre tais identidades – social e discursiva – é tênue, sobrepondo-se muitas vezes uma na outra.

Em uma próxima mensagem, o riso do enunciatador parece contemplado por um ar disfarçado de ironia, atitude que pode estar orientada para uma proteção de face, visto tratar-se de uma temática de seu trabalho diário, ou por considerar difícil aconselhar um jovem a seguir a profissão docente, levando-se em consideração a realidade precária que envolve algumas instituições de ensino e seus colaboradores.

Mensagem 3

(risos) Ah, eu não sei... É um trabalho que requer muita dedicação, uma certa devoÇÃO, um esforço, um empenho... a mensagem é... se dedica ao MÁximo possível para ser um BOM professor, dar uma BOA aula e, também, se enCAre como professor... se identifique como professor, SEJA como um trabalhador que atue nessas condições preCÁrias!

Fonte: (LEITE, 2014).

400

Em virtude das possibilidades, marcadas pelo “não sei” e pela força ilocucionária assertiva da expressão “é um trabalho que requer X”, infere-se que o sujeito constrói sua resposta recorrendo ao tom de reflexão e posterior aconselhamento. As escolhas lexicais como “devoção”, “esforço” e “empenho” orientam-nos para uma representação de trabalho docente ancorada numa memória discursiva ligada ao sacerdócio. As especificidades do ser professor para esse enunciador, aconselhador, são postas gradativamente, acentuando e assinalando o ideal positivo para o perfil docente: “se dedica ao máximo”; “dar uma boa aula.” O enunciador se apropria de um discurso militante, de uma Pedagogia Libertária (GALLO, 1996), na qual se prioriza o discurso e a ação. Nessa linha, destaca mais uma especificidade, por meio do discurso imperativo pautado no “se encare”; “se identifique” como professor.

O não dito emerge numa voz que adverte:

- Existe trabalhador que não atua em determinadas “condições precárias”.

E, também, o dito numa voz que incentiva.

- se encare como professor, se identifique como professor, seja como um trabalhador que atue nessas condições precárias.

O discurso imperativo é concluído pelo eco de um enunciado marcado pela ironia. Essa ironia é construída gradativamente nas ações verbais cujo alvo determinado é o futuro professor. Aqui, a autonomia e o sarcasmo se mesclam quando o enunciador como professor faz eco a si mesmo e no momento que se faz referência ao seu interlocutor.

Nessa construção discursiva, emerge a representação, marcada por uma dimensão estereotipada do professor submisso ao sistema.

No próximo excerto, observe que o enunciador desenha o docente como aquele que se constrói como profissional tanto na academia, quanto na prática, concluindo esse processo de construção naquele que edifica o conhecimento: o professor.

Mensagem 4

(risos) as coisas são muito complexas. Eu incentivaria, puxa, é LEGAL demais! Isso MESmo! Mas... eu acho que é preciso falar daquilo que é negativo. Eu acho que o problema é esse. Na escola só se aponta o que é negativo, sabe? Você chega na academia, só se aponta o que é posiTIvo. Só tem coisas boas... só tem coisas maravilhosas::: lá é o paraÍso. Você chega dentro... em sala de aula... você vai ver as crianças... os adolescentes... lá... querendo aprender... você vai passar, ensinar a fazer análise sintática.... é a coisa mais LEGAL do mundo fazer análise sintática e NÃO é. É tediOSO! Você chega na escola, por exemplo, como estagiário, e só falam coisas negativas para você! E você não está formado ainda! As pessoas não têm um pingão de misericórdia de você! Não tem um pingão de misericórdia. Não mexe com isso não! Você que é o ingênuo que vem com essa visão

romântica. Ihhh, vem você com o discurso da ACADEMIA! Você que é o inocENTE! Você vem com esse discurso romantizado da academia, com essa visão idealizada do ensino. Meu Filho, aqui... é OUTra realidade! E, você pensa, nossa, eu aprendi ISSO, na disciplina universitária... E, você fica nesse choque! Mas, eu incentivaria, porque precisa! Você precisa do professor como precisa do médico. Eu não vou falar, o professor é a melhor profissÃO do que as outras, porque....TODA profissão é digna. Se não tiver um pedreiro para construir a casa... meu amigo, o médico tem que sair de lá... para construir... alguém tem que fazer...Toda profissão é digna e tem que ser valorizada. E se essa pessoa quer ser professor, é um desejo dela, ela deve pensar qual é o meu papEL ALI? Eu quero fazer diferença na vida do OUTro? É isso.

Fonte: (LEITE, 2014).

O riso antevê a resposta. Não se pode afirmar, contudo, se o riso desse enunciador denota ironia ou certo conforto/desconforto quando solicitado a construir a mensagem acerca do aconselhamento. O indício de um incômodo da pergunta se acentua quando o enunciador discorre sobre a complexidade “das coisas”, isto é, o que cerceia o universo docente. Após segundos de introspecção, refaz-se para acenar positivamente no incentivo proposto: ser professor. Apesar de recorrer ao termo incentivar, esse enunciador se constrói muito mais na ação da advertência. Ao retroagir em seus pensamentos, como um professor em formação, apresenta-nos os dois polos que perpassam a formação docente: i) crítica à universidade, um lugar onde se preconizam os aspectos positivos que envolvem o ser docente; ii) julgamento das práticas de ensino no cotidiano da sala de aula.

A dicotomia de um discurso da universidade e de outro pautado na prática docente é legitimada no interdiscurso da equipe pedagógica ancorado numa ideia “romantizada da academia” e na “visão idealizada de ensino.”

Pode-se observar que, no discurso indireto do professor em formação, não há somente o discurso de um jovem ingressante na carreira docente, mas, também, os posicionamentos de outras instâncias: universidade, escola e equipe pedagógica. Esse posicionamento está pautado num já-dito, imbricado em nós e nas estratégias discursivas, marcadas por uma orientação axiológica, nas quais os enunciadores se incluem. Essa dimensão axiológica segue uma linha:

- o professor em formação é inocente;
- o professor em formação possui uma ideia romântica da escola;
- a escola é outra realidade;
- o discurso da universidade é muito distante da prática escolar.

Diante disso, o incentivo fica à margem. Porém, é resgatado pelo enunciador quando representa essa profissão como honrada, acentuando-a como qualquer outra. Nesses termos, recorre à escolha de duas profissões para ilustrar o seu modo de configurar o docente. A primeira escolha, “pedreiro”, acentua a dignidade. Subentende nesse termo uma metáfora ligada àquele que possui característica em torno do edificar o saber. A outra, ao médico, infere-se uma imagem ancorada ao ato de prestar assistência.

A escolha desses termos, isto é, dessas profissões, considerada a ação de comparação realizada, revela que se opera com elementos que não estão no mesmo plano, tendo em vista o valor que estes recebem em nossa cultura. Na concepção desse

enunciador, independente do *status* do profissional, o edificar e o cuidar se aproximam, em termos de ações dignas, porém, ele deixa transparecer em seu discurso, na comparação estabelecida, que o construir está na base metonímica do ensinar; desse modo, o professor estaria para o pedreiro, e não para o médico. Essa representação docente, próxima à imagem de pedreiro, está fundamentada na ação da construção de X, nesse caso, do conhecimento. Pode-se inferir, assim, que o professor é a base para outras profissões, como a do médico.

Em outro pronunciamento, o riso novamente emerge antes da verbalização de um ponto de vista.

Mensagem 5

(risos) aH... se for realmente um objetivo de sua vida, VÁ em frENte! Você vai encontrar esPINhos no caminho, nem tudo são flores, mas a recompensa vem! Se você gosta, né, o retorno é garantido. Toda área de atuação você tem a parte espinhosa... e com certeza... quando:: é aquilo que você gosta... pode ser qualquer outra profissão... a... mais simples possível, mas se você gosta, você irá encontrar algo diferente.

Fonte: (LEITE, 2014).

A interjeição, junto a uma pequena pausa e a condicional “se”, prepara o interlocutor para a advertência à resposta. Mas, na realidade, a resposta vem bem sintetizada, numa voz social da academia: “vá em frente”.

Em seguida, os dizeres de uma instância cidadã se instauram advertindo o interlocutor sobre a sua escolha, pois “nem tudo são flores”. Subentende-se no dito

popular, de conteúdo moral, uma advertência marcada, talvez, pelas experiências advindas do contexto que o cerca.

Numa orientação axiológica, a representação positiva do exercício professor emerge, desenhando uma cena do

- seguir em frente;
- deparar-se com a parte espinhosa;
- encontrar a recompensa.

Há, nesse ponto, uma voz social, aquela do exercício beatífico, que marca a possível trajetória do professor. Uma trajetória posta e aceita em termos do gostar e no que é obtido: a recompensa, por isso, a satisfação pelo fazer numa ação de incentivar. Constrói-se, aqui, a representação de um profissional convicto de seu gosto.

Considerações finais

Este estudo nos fez perceber como os discursos podem revelar representações pautadas nas ações coletivas e individuais, constitutivas do processo de construção da figura do profissional do ensino. Os exemplos discutidos revelam que os modos de enunciar dos professores projetam imagens e sentidos ancorados numa memória, e estes se refletem em modelos elaborados e partilhados de professores, hoje, (re)significando os papéis, os posicionamentos e as representações com relação ao ser e ao fazer docente.

No movimento dos processos representacionais, emergem nos discursos dos professores figuras docentes ligadas a um perfil idealizado em termos de constituição,

pautado numa imagem ainda que missionária; num viés interativo, voltado para a ação, e realizado, legitimando-se numa concretização. Nesse sentido, os educadores seguem uma ação de advertência, uma chamada de atenção para problemas que perpassam a profissão.

Os resultados revelaram, ainda, dois grandes desafios na esfera educacional. Esses desafios influenciam as representações. O primeiro diz respeito à preparação do professor, ainda em formação, para a prática. O distanciamento desses dois discursos – acadêmico e da escola – dificulta a concretização do perfil desse profissional, o que pode gerar questionamentos tais como: que professor eu sou? Uma dúvida que insurge do “discurso romantizado da academia.” E, o que eu devo fazer aqui, na escola, já que “é outra realidade?”

O segundo desafio está relacionado com os discursos que pregam a inversão dos papéis – escola e família – o que ajuíza, também, em questões ligadas à composição docente, remetendo-nos às reflexões relacionadas não somente à imagem, mas também, à prática do professor.

REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisas quantitativas e qualitativas**. São Paulo: Ed. Pioneira, 1999.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas (SP): UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez., 1990.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____ **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004a.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire**. 2 vol. Paris: Larousse. 1995.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas – As não-coincidências do dizer**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Parles des mots: le fait autonymique en discours**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 2003.

CHARAUDEAU P. **Discurso das mídias**. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

LEITE, Maria Alzira. **Olhar(es) para o professor: representações sociais na trama da teia discursiva de educadores**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2014. 165f.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas (SP): Ed. da Unicamp, 1988.

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.

POÉTICAS PRAGMÁTICAS: A LINGUÍSTICA E SUAS RELAÇÕES COM O TEXTO POÉTICO

Murilo de Almeida Gonçalves (USP)

408

Resumo: Partindo de algumas discussões propostas pelos linguistas John L. Austin, Émile Benveniste e Dominique Maingueneau, a respeito das problemáticas que envolvem o enunciado e a enunciação em textos literários; o presente trabalho tem como objetivo analisar poemas de três autores brasileiros contemporâneos, a partir das perspectivas enunciativas abordadas (e apontadas) por esses linguistas, em especial as noções de performativo, de instauração de subjetividade a partir da linguagem e também de cenografia enunciativa. Os poetas escolhidos para análise serão Paulo Henriques Brito, Ricardo Domeneck e Angélica Freitas; e para realização do trabalho selecionarei 01 (um) poema de cada um desses autores, de modo que possamos compreender de que maneira ocorrem, na contemporaneidade, tensões paradigmáticas entre enunciado e enunciação, em especial, quando advém de uma a voz lírica.

Palavras-chave: poesia contemporânea; enunciação; performatividade

Partindo de algumas discussões propostas pelos linguistas John Langshaw Austin, Émile Benveniste e Dominique Maingueneau, a respeito das problemáticas que envolvem o enunciado e a enunciação em textos literários; o presente trabalho tem como objetivo analisar poemas de três autores brasileiros contemporâneos, a partir das perspectivas enunciativas abordadas (e apontadas) por esses linguistas, em especial as noções de performativo, de instauração de subjetividade a partir da linguagem e também de

cenografia enunciativa. Os poetas escolhidos para análise serão Paulo Henriques Britto, Ricardo Domeneck e Angélica Freitas; e para realização do trabalho selecionarei 01 (um) poema de cada um desses autores, de modo que possamos compreender de que maneira ocorrem, na contemporaneidade, tensões pragmáticas entre enunciado e enunciação, em especial, quando advém de uma a voz literária.

Palavras-chave: poesia contemporânea; enunciação; performatividade

Muito se reclama ultimamente (em especial entre os leitores) que a poesia contemporânea apresenta grandes (aliás, imensos) desafios para leitura, não apenas pelo caráter hermético daquilo que é apresentado nos versos, mas também pelo fato de que há uma grande dificuldade em localizar algum tipo de referencialidade ou mesmo de encontrar zonas de estabilidade que permitam uma leitura interpretativa.

Esse caráter de “ilegibilidade” da poesia, em especial em autores mais recentes, chama a atenção e aponta para duas conclusões básicas (e óbvias): primeira: muito provavelmente os pressupostos de leitura crítica usados desde o modernismo, até a poesia marginal, talvez não sejam mais suficientes para dar conta daquilo que essa poética contemporânea propõe ou informa. Segunda: se há certa ilegibilidade nessa linguagem, talvez um retorno mais atento aos estudos linguísticos de outrora, permita-nos trabalhar de modo mais adequado com as poéticas contemporâneas.

Desse modo, o que propomos nesse pequeno trabalho é a adoção de novos pressupostos de leitura (sem necessariamente abandonar os antigos) que tenham como foco principal questões relacionadas à linguagem, além de traçar novos caminhos que nos permitam tomar outro posicionamento corporal quando estamos de frente com uma obra poética. Embora questões relacionadas à linguagem envolvam posicionamentos linguísticos, filosóficos e também psicanalíticos, nesse trabalho, por conta do espaço,

reduziremos o escopo, trazendo para o campo da análise poética discussões inerentes ao campo da Linguística. A ideia da qual partimos é a de observar o ato poético também como um ato de fala, no qual se deve levar em conta não apenas particularidades que dizem respeito a um momento de publicação do livro, um acontecimento social, ou particularidades uma escola literária, mas principalmente a linguagem que constitui esse ato poético.

Para isso acreditamos ser necessário passar por autores que realizaram seus estudos com foco na noção de ato de fala, como John Langshaw Austin, que observou a linguagem a partir de um caráter de ação inerente à própria enunciação, Émile Benveniste, que em seus trabalhos mostrou como a linguagem é dotada da capacidade de instituir subjetividades e temporalidades, e também Dominique Maingueneau, que avançando (e de certo modo associando as duas teorias) percebeu que a linguagem, enquanto ato performativo, não é apenas constitutiva de uma ação, mas de uma possibilidade de instauração de um mundo (uma cenografia) que se funda e se confirma pela própria linguagem.

1. Austin e os performativos

Em sua teoria a respeito dos performativos, que Austin apresenta em diversos de seus textos, em especial nas obras *How to do things with words*⁸⁹, *Philosophical papers* e no texto em francês “Performatif-constatif”⁹⁰ o autor nos fala do caráter que certos

⁸⁹ Há tradução brasileira de Danilo Marcondes: *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Editora Artes Médicas, 1990.

⁹⁰ Há tradução brasileira de Paulo Roberto Ottoni: “Performativo-Constativo”, publicado como apêndice em: Ottoni, Paulo Roberto. *Visão performativa da linguagem*, Editora da Unicamp, 1998.

enunciados possuem de ir além da simples expressão; para Austin, emitir certos enunciados já é realizar uma ação.

O que mais nos interessa aqui, para podermos pensar a poesia a partir das particularidades da linguagem, é observar o que implica para a linguagem Austin nos dizer que o performativo não apresenta a propriedade de ser verdadeiro ou falso, como ocorre nos constativos. Sendo bastante didático, quando estou almoçando uma feijoada e digo “Eu estou comendo”, realizo um ato de fala que implica necessariamente uma verdade, pois é possível que alguém verifique (constate) que eu estou realmente comendo. No entanto, se estou jogando futebol, no meio de uma partida, em campo, e digo do mesmo modo “Eu estou comendo”, o que se pode constatar agora é que meu enunciado implica falsidade. Em suma, enunciados constativos (como no primeiro caso, em que digo estar comendo quando realmente estou comendo) são passíveis de serem denominados como verdadeiros ou falsos.

O contrário ocorre com enunciados performativos. Quando digo “Eu prometo”, automaticamente realizo a ação de prometer (havemos de concordar que não há como prometer algo para alguém, sem dizer isso), mas, muito mais que isso, num só aspiro enunciativo eu realizo a ação de prometer sem dar garantias de que haverá o cumprimento/efetivação dessa promessa (seja lá qual for).

Tudo o que foi descrito acima de forma sumária está explicado de modo mais detalhado em *How to do things with words*. Já em *Performatif-constatif*, texto publicado pouco tempo depois, Austin coloca em questão um outro fator muito interessante: que o próprio constativo, não é tão passível de veracidade-falsidade quanto imaginamos. Talvez o exemplo mais significativo que ele nos traga, que é possível configurar em um exemplo mais próximo de nós brasileiros, está no fato de que, quando digo que “São Paulo fica a

uns 300 km da Cidade de Três Corações”, não estou mentindo (há veracidade), no entanto, para algum geógrafo, alguém que estuda topografia, ou para uma exigência mais técnica, esse enunciado não é ideal (tem um certo nível de falsidade). Em suma, não só o performativo é problemático, o constativo também.

O que Austin aponta com esse fato, e que é essencial para entendermos a proposta desse trabalho, é que, para que haja um avanço na leitura da poesia contemporânea, é extremamente necessário levarmos em conta essa “zona de indeterminação”, ou de “indiscernibilidade” que ocorre no momento em que algo é enunciado. O que Austin nos mostra em *Performatif-constatif* é que, assim como há enunciados performativos que colocam em xeque a veracidade da enunciação, o mesmo ocorre com enunciados constativos; ou seja, há um grau elevado de enunciados que nos empurram para zonas de indeterminação (uma espécie de não-lugar em que certo e errado/ verdadeiro e falso são tensionados constantemente). E a poesia contemporânea trabalha muito incisivamente nessa zona de indeterminação linguística. Enfim, Austin (talvez sem saber) nos aponta uma possibilidade riquíssima para o estudo de poesia.

2. Benveniste e a proeminência da linguagem

Outro teórico que traz proposições bastante significativas para pensarmos a linguagem, em especial a poética, é Émile Benveniste. Neste trabalho, tenho como foco um pequeno texto escrito pelo autor que se encontra no primeiro volume de seu *Problèmes de linguistique générale*⁹¹ chamado “Da subjetividade na linguagem”, cuja principal defesa é

⁹¹ Há tradução em português de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. *Problemas de linguística geral*, Editora Pontes, 5ª edição, 2006.

a de que a linguagem não deve ser entendida como um instrumento que passa a ser utilizado pelo ser humano em dado momento de sua vida, e sim como algo que é essencialmente humano, portanto, é algo que é constitutivo de um sujeito.

A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Inclino-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que o homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem.

Dessa forma, o que Benveniste propõe é que a linguagem seria aquilo que constitui toda e qualquer subjetividade. O sujeito só é sujeito na linguagem. Evidentemente, para o foco deste artigo, pensar que lidamos com um objeto que constituído puramente por linguagem (um livro de poemas), é pensar que se trata aí não simplesmente de um ato de escritura, mas de um ato que é constitutivo de uma subjetividade, e não apenas a subjetividade do autor, mas a subjetividade daquele que lê o poema, e, portanto, o reenuncia.

Outro ponto significativo apresentado por Benveniste nesse texto é que fundamento linguístico da subjetividade se dá na interação Eu/tu (lembramos de quando no texto ele diz

que “Eu é quem diz eu”), ou seja, dizer eu constitui a minha subjetividade e as posições de receptor (além da temporalidade e da localidade). Mas quando se trata de poesia, temos um objeto linguístico em forma de escritura que constitui um “eu”, mas e o “tu” dessa relação (seria o leitor? Esse constante devir?). Mas quando o leitor pega esse livro e realiza sua enunciação (ou reenunciação) ele não cede sua voz e seu corpo e passa a ser um “eu”? São questões linguísticas muito interessantes, as quais, nos parece, tem sido problematizadas por muitos escritores de poesia contemporânea. Mas antes de vermos os poemas, discutiremos mais um teórico.

3. A cenografia enunciativa de Maingueneau

Acreditamos que uma abordagem linguística da poesia não pode desprezar as fundamentações teóricas do linguista Doiminique Maingueneau, em especial as que estão relacionadas à ideia de cenografia enunciativa, discutidas no livro *Le contexte de l'ouvre littéraire*⁹², que dizem respeito à capacidade que o enunciado e a enunciação têm de constituir um mundo, de mobilizar um lugar de fala, e não apenas isso, mas também de validar um certo mundo que vem sendo constituído ao longo de uma proposta textual. “Deve-se levar em conta essa situação de enunciação, a cenografia que a obra pressupõe e, em troca, valida” (MAINGUENEAU, 2001, p.120).

Em termos mais claros, Maingueneau nos diz que o desdobramento de uma obra precisa ser acompanhado da validação de tudo aquilo que ela propõe, e esse ato de validação é feito via enunciado/enunciação, que torna essa obra pertinente. Ou seja, o

⁹² Há tradução em português de Maria Appenzeller. *O contexto da obra literária*, Editora Martins Fontes, 2001.

enunciado não apenas constitui um mundo, mas precisa também ir validando esse mundo no decorrer do trabalho. O cenário proposto não é fixo, e vai sendo reconstituído na obra a cada novo enunciado. Isso será muito importante para conseguirmos compreender o que uma obra poética pode realizar enquanto projeto temático (veremos um exemplo com a autora Angélica Freitas).

Outro ponto importante sobre cenografia enunciativa diz respeito a algo que Maingueneau chama de “função integradora” da cenografia. Nesse ponto, o autor nos explica que há a possibilidade de os enunciados constituírem (voluntária ou involuntariamente) mais de uma cenografia, sem hierarquia determinada. O que ocorre é que essas cenografias que vão sendo integradas acabam sendo tensionadas no campo mesmo dos enunciados que se seguem. Esse choque de cenas enunciativas, de lugares de fala, de posicionamentos subjetivos – todos constituídos através da linguagem – são de grande importância para o estudo de poesia contemporânea.

4. Analisando a enunciação e o enunciado poético

Como a proposta desse trabalho recai sobre a poesia mais recente, decidimos escolher não apenas autores contemporâneos, mas também discutir poemas de seus mais recentes livros. Um dos autores escolhidos é a gaúcha Angélica Freitas, que no ano de 2012 publicou o livro *o útero é do tamanho de um punho* (tudo com letra minúscula).

Fazendo a leitura dessa obra, veremos que desde o primeiro poema temos como temática principal a figura da mulher. O livro traz poemas divididos em seções que apresentam de forma contundente toda estereotipia que existe sobre a figura feminina, seja

aquela oriunda de uma visão machista/ masculina, seja a que, por conta de certas pressões sociais/ ocidentais/ patriarcais, acabam sendo exercida pelas próprias mulheres.

O fato é que, após a leitura de 80% do livro, temos a sensação de certo engajamento nos poemas por uma causa feminina (ou feminista), embora não pareça haver nenhum “levante da bandeira” explícito, uma vez que o que se expõe não é uma defesa imediata do feminismo, mas sim os discursos que envolvem a figura feminina nas mais variadas instâncias. No entanto, próximo do final, após termos passado por diversas seções que parecem fazer uma defesa da causa feminina, encontramos esse primeiro poema da seção denominada “Argentina”. Vejamos:

I.

se estou na argentina sou uma poeta argentina
se leio a argentina com um grande livro, se como
na argentina, se escrevo na argentina e defeco
na argentina sou poeta argentina
e não é que me esqueça ou que não me importe
de ser brasileira
meu passaporte verde vale cinco mil mangos
no comércio de passaportes
mangos dólares que valem mais que a fruta nacional
mas quando estou na argentina prefiro ser
uma poeta argentina
porque assim sou sem resistências
e não sinto falta do arroz porque aqui a massa

mesmo a mais barata de supermercado

não tem igual

se fosse argentina saberia preparar asados

que são diferentes do churrasco

esse envolvido em sal grosso

perfurado por espetos machos no r.g.s.

r.g.s. bem podia ser a sigla

de complicações estomacais

ou o barulho de uma frase que não te sai

porque esta entalada na garganta porque

no r.g.s.

las mujeres suelen ser así

e você tem que ser muito independente ou estranha

para fazer um churrasco

e me parece que o churrasco sai mal

quando é muito pensado

e alguém pode dizer que eu voltei

feminista da argentina

ou será que eu tive muito tempo para pensar

nessas coisas que ninguém quer pensar

que é melhor que não se pense nada

e que os churrascos sejam machos

como as saladas são fêmeas

a verdade é que não voltei da argentina

Tão importante quanto a problematização que a autora faz da figura feminina (como o fato de a sociedade estabelecer certas demandas para homens e certas para mulheres), é notar que há na construção linguística do poema um jogo enunciativo que parece ter como objetivo validar não somente o poema em si, mas o livro como um todo. Recorrendo um pouco à biografia da autora, ficamos sabendo que a autora, antes de escrever o livro, passou por uma estadia de dois anos na Argentina⁹³, na cidade de Bahía Blanca, no sul da província de Buenos Aires, e lá conviveu com um grupo de feministas ativistas. Poderemos por conta disso afirmar que o livro é composto de versos feministas? Talvez não, pois a própria autora relata que o livro reflete não um posicionamento feminista, mas uma espécie de exploração incisiva de uma experiência (quase ao esgotamento), experiência que foi validada em determinado ambiente (Argentina), e que passa a ser validada (via enunciado) em livro.

Ora, ao lermos o poema acima, apresenta-se de antemão um lugar de fala no início da seção (Argentina), lugar esse que parece legitimar certos enunciados: “mas quando estou na argentina prefiro ser/ uma poeta argentina/ porque assim sou sem resistências”. No entanto o “eu” lírico que constrói os versos parece estar posicionado fora desse lugar que a autoriza enunciar o que deseja; sabemos disso por conta dos versos “e alguém pode dizer que eu voltei/ feminista da Argentina”. Ora, o “eu” do poema não está na Argentina

⁹³ Essa informação pode ser consultada em entrevista da autora à revista TPM em 26/10/2012, no sítio: <http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html> <consultado em 01/10/2014>

mas “desdiz” o que havia dito no último verso do poema: “a verdade é que não voltei da Argentina”.

Temos aí uma tensão entre “diferentes lugares de fala”, entre “duas cenografias enunciativas”; tensão que se dá não por um arranjo contextual preestabelecido e fixo (o posicionamento do “eu” lírico na Argentina, que permite dizer o que se quer dizer vs. o posicionamento fora da Argentina, que possivelmente não permite o dizer), mas que ocorre por conta dos próprios enunciados que compõem o poema. De forma performática, os versos posicionam esse “eu lírico” em uma zona de instabilidade enunciativa, mas que ainda assim consegue validar aquilo que vinha sendo enunciado durante todo o livro. O que a autora realiza aqui se aproxima muito do que Maingueneau chama de “enlaçamento enunciativo”, que é quando “através do que diz, do mundo que representa (a obra), tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início” (Maingueneau, p. 132, 2001). A palavra “tacitamente” presente nessa definição é o ponto principal da discussão: o enunciado não diz, o enunciado faz saber. Pode ser que tenhamos a sensação de que a autora é feminista por conta dos enunciados que aparecem no primeiro quarto do livro, mas os enunciados que aparecem no poema analisado parecem querer validar na verdade um lugar de fala específico para enunciações feministas.

Outro autor que suscita grandes dificuldades de leitura é o poeta Ricardo Domeneck, principalmente pelo fato de que sua poética é constituída por poemas longos e densos, que possuem um fluxo de consciência muito intenso, com quebras bruscas de enunciados (*enjambements*) nos quais os lugares de referência, na maioria das vezes, se alteram com muita velocidade.

Algo que chama a atenção nos poemas de seu último livro, *Ciclo do amante substituível*, é que muitos deles possuem títulos extremamente longos, que parecem tentar

ser explicativos do poema, ou pelo menos tentam criar uma espécie de referencialidade (um lugar de fala) para os versos que se seguem, no entanto, a passagem do título para os versos parece realizar um dismantelamento dessa possibilidade de referencialidade que esperávamos encontrar. Vejamos um dos poemas deste livro:

**Texto em que o poeta medita sobre a transitoriedade da
existência física enquanto alterna canais de televisão na Berlim
de junho de 2006 em busca de material para o poema e assiste a
documentários sobre Marilyn Monroe, a Ilha de Páscoa e um
jogo de futebol**

1-
a escrita
por cópula
de signos
em metamorfose
na Ilha
de Páscoa
após contacto
com europeus
como Marilyn
Monroe
completaria oitenta
anos a primeiro

de junho de

dois mil e seis

2-

Marilyn

Monroe

não

despertou ao

terceiro dia

3-

ilha devastada

pelo ícone

escavado no material

vulcânico de sua origem

e composição

que despertemos

dos barbitúricos

de nossos pesadelos

louros e lindos

como 44 pernas

4-

Oh Marilyn

Monroe perante

o pênalti

como um Moai

contra o céu

5-

mar e limo

roem

6-

por tal sex

symbol cortaríamos

também as palmeiras

do solo e extinguiríamos

quaisquer pássaros

pelo asséptico

da terra desgastada

do mito

que rola e urde.

7-

Marilyn Moairuhe

O que podemos perceber desse poema - e que só uma análise que se detenha na linguagem e no enunciado permite evidenciar - é que aquilo que se enuncia no título como possibilidade de referencialidade segura, um lugar de fala definido em que encontraremos o poeta, é contradito pelos próprios versos do poema. Não encontramos o poeta (ou o “eu lírico”) divagando sobre algum tema sentado em um sofá, mas sim um jogo linguístico que se dá a partir do enunciado do título, em contraponto ao que é enunciado nos quatro primeiros versos: “a escrita/ por cópula/ de signos/ em metamorfose”.

Esses versos são extremamente performativos, pois não apenas dizem algo, mas repropõem o título, que deixa de ser referencialidade e passa a ser experiência. Há uma contradição performativa explícita entre título e verso. Para que fique mais claro, o que ocorre no poema, literalmente, é uma cópula entre signos em metamorfose, realizada via escritura. Na segunda estrofe, “Marilyn/ Monroe/ não/ despertou ao/ terceiro dia”, indica que a cópula de signos em metamorfose já começou. Os documentários são postos em cópula; a Ilha de “Páscoa” tem um de seus signos metamorfoseados, remetendo à Páscoa cristã que se liga à proposta de morte de Marilyn. Na terceira estrofe temos outros signos que remetem tanto à atriz quanto à ilha (ícone), e os versos desembocam nos barbitúricos (referência à morte de Marilyn Monroe) e em referências ao jogo de futebol que também foi visto na TV (44 pernas). A partir da quinta temos um jogo mais complexo que envolve não apenas signos, mas a sonoridade e o ritmo exigidos por uma leitura em voz alta, pois se pronunciarmos esses versos de forma rápida (talvez em voz alta) perceberemos que eles não fazem referência direta a algum tipo de significado, mas sua “cópula” imita um tipo de pronúncia semelhante à Marilyn Monroe (Ma-ri-lin-Mon-ro-e = ma-r e-li-mo-ro-em). Esse efeito acontece também no final da sexta estrofe em que os versos “do mito/ que rola e

urde” tentam imitar a forma como se diz “mito de Hollywood” (como era conhecida Marilyn Monroe).

Enfim, isso nos mostra de forma clara que o poeta começa a entrecruzar enunciados que validariam essa cena, mas que no fundo, não dizem muita coisa sobre ela de forma explícita. Ele está na sala vendo TV? Sim, mas também não, porque a referência aos programas foi desmantelada por meio da linguagem. Fica evidente então que a poesia contemporânea direciona grande parte de seu interesse para aquilo que é relacionado às áreas de conhecimento da linguística, e fica mais evidente ainda quando observamos outro poeta contemporâneo que faz uso muito interessante das estratégias de linguagem, Paulo Henriques Britto. Vejamos um poema de seu mais recente livro, *Formas do nada*:

Circular

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.
Pois é. Esta não é a primeira vez.

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.
O que você fizer não muda coisa
alguma. Perda de tempo dizer
o que quer que você tenha a dizer.

Mesmo parecendo que desta vez
algo de importante vai ter lugar,
não caia nessa: é sempre a mesma coisa.

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
ou simplesmente se contradizer.

Melhor calar-se para sempre, em vez
de ficar o tempo todo a alugar

todo mundo, sem sair do lugar,
dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
que nunca foi necessário dizer.

Como faz este poema. Talvez.

Em “Circular”, temos um exemplo claro de trabalho linguístico vinculado a trabalho temático, ou pensando nas propostas de Maingueneau, parece que o poema valida sua enunciação através do enunciado. Se colocarmos nosso foco na temática, veremos que o poeta discute a questão da “originalidade”, ou mais precisamente, a (im)possibilidade da originalidade. “Neste mesmo instante, em algum lugar,/ alguém está pensando a mesma coisa/ que você estava prestes a dizer./ Pois é. Esta não é a primeira vez./ Originalidade não tem vez/ neste mundo, nem tempo, nem lugar.”

O fato é que a enunciação, no decorrer de todos os versos, aponta para algo irresoluto, que não se resolve, inclusive, no próprio poema, pois seu final confirma e valida a própria impossibilidade da originalidade. “Melhor calar-se para sempre, em vez/ de ficar

o tempo todo a alugar/ todo mundo, sem sair do lugar,/ dizendo sempre, sempre, a mesma coisa/ que nunca foi necessário dizer./ Como faz este poema. Talvez.”.

Mas o que chama realmente a atenção, e que se aproxima do que vem sendo abordado nesse trabalho, é que a própria discussão sobre a possibilidade da originalidade é colocada em pauta pela construção formal do poema. Primeiramente, temos um soneto em que todos os versos são perfeitamente rimados em decassílabos (algo não muito original), porém, é um soneto parcialmente irregular, pois todas as estrofes tem quatro versos; não há tercetos ou dísticos (algo já mais original). É necessário notar também que a última palavra de cada um dos versos que compõem a primeira estrofe (lugar/ coisa/ dizer/ vez) aparece repetida como última palavra em cada uma das estrofes que se seguem. Essa repetição constante, que vai até o fim do poema, pode ser entendida com algo não original, no entanto, há certas estratégias linguísticas que o autor usa para fazer essas palavras serem repetidas outras vezes no texto, sem que elas sejam repetidas efetivamente (“lugar” aparece com “a-lugar”; “dizer” aparece como “contra-dizer” e “vez” como “tal-vez”). Novamente colocaríamos em discussão o quão original pode ser a estratégia.

De qualquer modo, o que importa para essa análise é mostrar que os versos vão muito além de exibir uma experiência particular do autor ou alguma experiência de mundo. Há estratégias formais e linguísticas em jogo na construção desse poema e de muitos outros que fazem parte do livro *Formas do nada*.

Conclusão

O que esse pequeno trabalho procurou demonstrar, é um pequeno passo para avançarmos nos estudos literários relacionados à poesia contemporânea. É importante

frisar duas coisas: a primeira, é que não se trata de propor algum tipo de análise semiótica do poema (como as que forma feitas por Greimas, e outros linguistas), em que as fórmulas linguísticas estão dadas e através delas destrinchamos e deciframos o poema. Trata-se aqui de algo mais específico: o de pensar uma teoria da linguagem, articulada em diversas instâncias (linguística, filosófica e psicanalítica), que nos permita vislumbrar certas astúcias linguísticas, contribuindo, assim, para a análise de poemas, em especial dos que vem sendo escritos nas duas últimas décadas.

O segundo ponto, é que, ao abordarmos aqui a poesia contemporânea, não significa que estejamos necessariamente dizendo que a poesia anterior não apresenta em seu conteúdo estratégias linguísticas como os que foram aqui apresentados. Há muito o que avaliar nas poesias simbolista, moderna, concretista, por exemplo, se conseguirmos pensar uma teoria da linguagem que englobe as instâncias acima citadas. O que é evidente, é que muitos autores de poesia contemporânea estão imersos nessa dinâmica linguística, que envolve lugares de indeterminação da linguagem, heterogeneidades enunciativas (para ficarmos com um termo da linguista francesa Jacqueline Authier-Revuz), além de novas possibilidades de constituição a partir da linguagem e da própria escritura. Mas sabemos que é algo que ainda pede um estudo bastante aprofundado.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. São Paulo, Artmed, 1990.
AUSTIN, John Langshaw. Performativo-constativo. In: OTTONI, Paulo. **Visão performativa da linguagem**. São Paulo, Editora da Unicamp, 1998.
AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativas(s). in: **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, n. 19, pg. 25-42, jul/dez, 1990.
BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes, 1988.
BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2012.

DOMENECK, Ricardo. **Ciclo do amante substituível**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012.
FREITAS, Angélica. **O útero é do tamanho de um punho**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto na obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESTUDO DE GÊNERO E TIPO TEXTUAL EM UM ACÓRDÃO

Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR/FAPEMIG)⁹⁴

Resumo: O Domínio jurídico é composto por inúmeros gêneros do discurso, sendo o Acórdão um dos gêneros que o compõem. No presente texto nosso objetivo é demonstrar através de um estudo de caso que os Acórdãos podem ser considerados gêneros do discurso, nos termos propostos por Bakhtin, pois seguem padrões rígidos no que diz respeito a seu conteúdo temático, estilo e construção composicional. Também, pretendemos demonstrar que no gênero Acórdão as relações intercambiárias entre os tipos textuais são utilizadas como forma de persuadir o interlocutor.

Palavra-chave: Gênero, Tipo Textual. Domínio jurídico, Acórdão.

Introdução

A linguagem é uma habilidade exclusiva da raça humana, que a utiliza para expressar o pensamento, interagir, estabelecer relações com outros homens e também segundo Gnerre (1991) para comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa, ou ao menos pensa que ocupa na sociedade. Assim, o homem, desde muito cedo aprende que cada situação de comunicação requer um tipo de fala apropriado.

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

⁹⁴ Aluna do Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura de Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR/Três Corações/MG/Brasil). Bolsista FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

os homens. Bakhtin (1997) chama de gêneros discursivos esses vários tipos de comunicação utilizadas pelo homem na situação concreta.

No presente trabalho foi feito um estudo de um tipo de comunicação denominado Acórdão. Apresenta-se no caso a hipótese de que o Acórdão constitui um gênero do discurso nos termos propostos pela teoria linguística e em especial nos termos propostos por Bakhtin. O trabalho também pretende demonstrar a presença de relações intercambiárias entre os tipos textuais como forma de cumprir a finalidade enunciativa do discurso, ou seja, fundamentar o que está sendo enunciado e ao mesmo tempo persuadir e convencer o interlocutor conquistando a sua adesão.

1. Gêneros discursivos

Bakhtin (2000, p. 279) entende que mesmo existindo inúmeras esferas da atividade humana e, por mais variadas que estas sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua, que se dá através de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, provenientes dos integrantes destas diversas esferas.

Os enunciados, de acordo com Bakhtin (2000, p. 279), refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma das diversas esferas, em razão de seu conteúdo (temático), seu estilo verbal entendido como sendo a seleção operada nos recursos da língua (lexicais, fraseológicos e gramaticais) e também em razão da sua construção composicional. Dessa forma, para o autor, os três elementos, conteúdo temático, estilo e construção composicional, fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado e são marcados pela especificidade da esfera comunicativa.

Assim, mesmo que cada enunciado seja único e individual, ele corresponde a um tipo de enunciado de uma dada esfera de atividade da língua, que no entendimento de Bakhtin (2000, p. 279), elaboram seus tipos relativamente estáveis de enunciados, chamados de gêneros do discurso.

Para Marcuschi (2003, p. 04), os gêneros do discurso são uma noção propositalmente vaga para referir aos textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Logo, as diversas possibilidades de escolha de como estabelecer a comunicação são chamadas de gêneros discursivos e podem ser identificados em cada situação concreta em razão de suas particularidades.

Sucedem, contudo que os gêneros do discurso mesmo podendo ser identificados são infinitos. Segundo Bakhtin (2000, p. 279), a variedade virtual da atividade humana é inesgotável e 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, via de consequência, toda situação de comunicação realizada pelo homem será por meio de um gênero discursivo.

Nesse sentido, Marcuschi (2003, p. 03) afirma que é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero. De fato, os gêneros estão presentes em todas as atividades das pessoas desde uma simples conversa do dia a dia, um bilhete corriqueiro até formas mais complexas, como teses de doutorado, romances ou textos judiciais.

Em razão da sua imensa diversidade os gêneros somente se tornaram objeto de estudo, enquanto tipos particulares de enunciados, com os quais tem em comum a natureza verbal, ou linguística a partir das ideias de Bakhtin.

No entendimento de Bakhtin (2000, p. 281), mesmo os gêneros sendo complexos não há razão para minimizar a sua extrema heterogeneidade e a conseqüente dificuldade para se definir o caráter genérico do enunciado. Para o autor o importante é levarmos em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Com relação ao gênero secundário Bakhtin (2000, p. 281), entende que:

Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. — aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

Orientando-nos por Bakhtin, podemos afirmar que são considerados gêneros primários de elaboração mais simples os utilizados na fala do cotidiano, e secundários, aqueles elaborados com estrutura mais complexa, que aparecem em circunstâncias de comunicação cultural relativamente mais evoluída, principalmente no que diz respeito ao discurso artístico, científico, sociopolítico, entre outros.

A distinção dos gêneros entre primário e secundário para Bakhtin (2000, p. 281-282) é de suma importância para a elucidação e definição da natureza do enunciado. Para o

autor, somente a partir da definição da natureza será possível fazer uma análise que consiga abranger os aspectos essenciais do gênero.

Ainda nesse sentido, Bakhtin (2000, p. 282) afirma que se devem levar em consideração ambos os gêneros, primário e secundário, como ponto de referência de uma análise, pois o importante é a inter-relação entre eles de um lado, o processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro, que diz respeito à natureza do enunciado.

Em resumo, os gêneros podem ser identificados em primários e secundários e para que um determinado fenômeno linguístico ou enunciado seja considerado pertencente a um gênero, devem-se manter estáveis o conteúdo temático, o estilo verbal e também a construção composicional.

O conteúdo temático e o estilo verbal referem-se, segundo Bakhtin (2000), à seleção operada no enunciado dos recursos da língua, ou seja, a escolha de determinados recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais. A construção composicional, por sua vez, refere-se às relações entre os elementos do enunciado em si, de maneira que seja interpretável por sua estrutura, ou seja, a forma da estrutura do enunciado é determinada pela estabilidade do gênero. Com relação ao estilo Bakhtin (2000, p. 283-284) entende que:

O vínculo indissolúvel, orgânico, entre o estilo e o gênero mostra-se com grande clareza quando se trata do problema de um estilo linguístico ou funcional. De fato, o estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica,

ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado.

De tal modo, podemos ter gêneros em estilo elevado, em estilo oficial, em estilo familiar. Bakhtin (2000, p. 303) afirma que os gêneros elevados, oficiais, são muito estáveis e muito prescritivos ou normativos. No caso de gêneros elevados ainda segundo Bakhtin:

[...] O querer-dizer deve limitar-se à escolha de um determinado gênero e apenas ligeiros matizes na entonação expressiva (pode-se adotar um tom mais deferente, mais frio ou então mais caloroso, introduzir uma entonação prazerosa, etc.) podem expressar a individualidade do locutor (o aspecto emocional de seu intuito discursivo). (BAKHTIN, 2000, p. 303)

Portanto, toda comunicação pode ser identificada como pertencente a algum tipo de gênero discursivo, que, na sua composição, apresenta determinados aspectos lexicais, sintáticos e tempos verbais que o caracterizam com um tipo textual. Contudo, apesar de existirem incontáveis gêneros, segundo Marcuschi (2003, p. 3) existem apenas cinco tipos textuais: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. Já Silva (1999, p. 14) aponta quatro tipos textuais:

a) Narração, se o que se quer é 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 ideias, ponto de vista para dar a conhecer, para fazer saber, fazer crer, associando-se à análise e à interpretação; e por fim d) a 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.

Além disso, para Marcuschi (2003 p. 04), a expressão de domínio discursivo são práticas discursivas dentro das quais se podem identificar um conjunto de gêneros textuais que, às vezes lhe são próprios (em certos casos exclusivos) como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas. O autor aponta como exemplos de domínios discursivos, o discurso jurídico, jornalístico e religioso e entende que esses domínios não abrangem um gênero em particular, mas dão origem a vários deles.

No universo do domínio discursivo jurídico podemos encontrar muitos exemplos de gêneros elevados ou oficiais, em razão da alta rigidez e prescritividade da área. No presente trabalho será feita a análise de um gênero discursivo pertencente ao domínio do discurso jurídico denominado acórdão.

2. Da análise do corpus - acórdão

No presente estudo foi escolhido como objeto de análise um texto jurídico denominado acórdão (Anexo I) que é publicado no site oficial do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais (www.tj.mg.gov.br). O acesso a esse texto é permitido e livre para qualquer pessoa.

Esse corpus foi escolhido por tratar-se de temática mineira e porque se trata de um gênero do domínio jurídico que preenche todos os requisitos previstos por Bakhtin, no que diz respeito a estabilidade da configuração formal, estilo verbal e conteúdo temático, podendo assim ser considerado um gênero do discurso jurídico.

O objetivo da presente análise é demonstrar que o acórdão é um gênero discursivo nos termos preconizados por Bakhtin (2000) e que pertence à esfera de circulação do discurso jurídico. Também pretendemos demonstrar que o acórdão apresenta como elemento constitutivo de sua temática conteúdo decisório, eis que, sua principal função é a de realizar reexame de decisões judiciais de primeira instância e por fim a um processo judicial. Tem um estilo formal de linguagem como caracteriza e mantém estável sua construção composicional.

Para um melhor entendimento da análise faremos uma pequena explicação sobre o texto em estudo. Silva (1998, p.33), define acórdão nos seguintes termos:

ACORDÃO: Na tecnologia da linguagem jurídica, acordão, presente do plural do verbo acordar, substantivo, quer dizer a resolução ou decisão tomada coletivamente pelos tribunais. A denominação vem do fato de serem todas as sentenças, ou decisões proferidas pelos tribunais, na sua conclusão definitiva e final, precedidas do verbo acordam, que bem representa a vontade superior do poder ditando o seu veredicto.

Este gênero do discursivo do domínio jurídico é nos termos do artigo 163 do Código de Processo Civil Brasileiro a denominação dada ao julgamento proferido pelos Tribunais. O acórdão é uma decisão conjunta dada no processo em grau de recurso e tem como objetivo encerrar a controvérsia entre as partes e por fim ao processo.

A estabilidade e a configuração formal podem ser verificadas na comparação com outros acórdãos disponíveis no site, onde todos mantêm uma estrutura comum básica, que é normatizada e estabelecida por lei, conforme descrito nos artigos 165 e 458 ambos do Código de Processo Civil que assim determinam:

Art. 165. As sentenças e acórdãos serão proferidos com observância do disposto no art. 458; as demais decisões serão fundamentadas, ainda que de modo conciso.

O artigo 458 do Código de Processo Civil estabelece três requisitos que deverão ser rigorosamente seguidos pelo Acórdão.

[...] I - o relatório, que conterá os nomes das partes, a suma do pedido e da resposta do réu, bem como o registro das principais ocorrências havidas no andamento do processo;

II - os fundamentos, em que o juiz analisará as questões de fato e de direito;

III - o dispositivo, em que o juiz resolverá as questões, que as partes lhe submeterem.

Como primeiro requisito de sua estabilidade e configuração formal o acórdão conterá um relatório com os nomes das partes, o resumo do pedido e da resposta do réu, além das principais ocorrências verificadas no processo. Assim, seguindo os rigores do gênero, todos os acórdãos iniciam com uma Ementa, em cujo texto é descrito o número do processo, o nome das partes, a data do julgamento, a data publicação e em seguida um relatório do processo. O acórdão em análise preenche estes requisitos, conforme se depreende do descrito em suas fls.1-3 (Anexo I):

Número do XXXXX.XX.XXXXXX-X/XXX Numeração
XXXXXXXX-

Relator: Des.(a) Xxxxx Xxxxx

Relator do Acórdão: Des.(a) Xxxxx Xxxxx

Data do Julgamento: XX/XX/XXXX

Data da Publicação: : XX/XX/XXXX

EMENTA: APELAÇÃO CÍVEL. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO.
DANOS MORAIS. LABORATÓRIO DE ANÁLISES CLÍNICAS.

RESPONSABILIDADE OBJETIVA. DEFEITO DO SERVIÇO.
RESULTADO DE EXAME EQUIVOCADO. CONSUMIDORA
GRÁVIDA. EXAME PARA TOXOPLASMOSE POSITIVO.
DANO

MORAL. DEVER DE INDENIZAR EXISTENTE. VALOR DA
INDENIZAÇÃO. HONORÁRIOS ADVOCATÍCIOS.

I- Os laboratórios de análises clínicas são fornecedores de serviços e, como tais, respondem objetivamente pelos danos causados a seus consumidores, na forma do art. 14 do Código de Defesa do Consumidor.

II- Comprovada a prestação de um serviço com defeito, em virtude da apuração equivocada de infecção por toxoplasmose, bem como diante do manifesto potencial de tal fato causar sofrimento interior à consumidora gestante, à sociedade empresária se impõe o dever de reparar o dano a esta causado.

III- Consoante entendimento uníssono da jurisprudência pátria, a indenização por danos morais não deve implicar em enriquecimento ilícito, tampouco pode ser irrisória, de forma a perder seu caráter de justa composição e prevenção.

IV- Nos termos do art. 20, §3º, do CPC, "os honorários serão fixados entre o mínimo de dez por cento (10%) e o máximo de vinte por cento (20%) sobre o valor da condenação".

A C Ó R D Ã O

Vistos etc., acorda, em Turma, a XX^a CÂMARA CÍVEL do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, na conformidade da ata dos julgamentos em DAR PARCIAL PROVIMENTO AO RECURSO.

O relatório é um resumo do processo e tem função de assegurar que o juiz o tenha examinado, pois deverá descrever os principais acontecimentos.

O Segundo requisito obrigatório do gênero Acórdão previsto no art. 458 do Código de Processo Civil são os fundamentos sobre os quais o juiz analisará as questões de fato e de direito. No acórdão em análise os fundamentos estão descritos nas fls. 3 a 8 do anexo I, conforme se transcreve em parte:

Passo a decidir.

V O T O

Trata-se de recurso de apelação interposto pelo AAAA contra a v. sentença proferida pelo MM. Juiz de Direito da X^a Vara Cível da Comarca de Xxxxxx Xxxxxx, que julgou procedente o pedido formulado por BBB, em "Ação de Indenização" proposta em desfavor do ora Apelante, para condená-lo ao pagamento da importância de R\$12.000,00 (doze mil reais), a título de indenização pelos danos morais sofridos pela Autora, bem como das custas processuais e de honorários advocatícios de 10% sobre o valor da causa.

O Apelante sustenta, em apertada síntese, que não existe nos autos prova dos alegados transtornos à vida profissional da Recorrida; da alteração de seu estado de saúde ou do dano ou efeito colateral advindo do uso do medicamento prescrito para o tratamento da doença. Aduz que o diagnóstico da toxoplasmose não depende unicamente do exame laboratorial, mas também da avaliação clínica do médico e da repetição de outros testes.

Acrescenta que a Apelada continuou a realizar exames laboratoriais com ele, levando, inclusive, seu filho, o que faz prova robusta de sua confiança nos serviços por ele prestados. Defende a inexistência de qualquer ato ilícito ou dano, impondo-se a reforma da sentença, julgando-se improcedente o pedido inicial. De forma eventual, por se tratar de um laboratório de pequeno porte, requer a minoração do valor da indenização, bem como dos honorários advocatícios, aplicando-se a regra do §3º do art. 20 do CPC.

Ausentes contrarrazões recursais (fls. 113.v).

É o relatório.

"APELAÇÃO - AÇÃO INDENIZATÓRIA - LABORATÓRIO DE ANÁLISES CLÍNICAS - EXAME DE SANGUE REALIZADO EM GESTANTE - FATOR RH NEGATIVO - RESULTADO EQUIVOCADO - EXPECTATIVA GERADA DE RISCO À SAÚDE OU MESMO À VIDA DO NASCITURO, EM VIRTUDE DE INCOMPATIBILIDADE SANGÜÍNEA COM A MÃE - DANOS MORAIS CONFIGURADOS - TERMO INICIAL DA

ATUALIZAÇÃO MONETÁRIA - DATA DA SENTENÇA -
JUROS DE MORA - INCIDÊNCIA A PARTIR DA CITAÇÃO -
ART. 219, CPC - RECURSO PROVIDO -

Versando o caso em tela sobre a responsabilidade do requerido por fato do serviço e sendo inegável que a relação jurídica entre as partes é de consumo (art. 2º e 3º, Lei n. 8.078/90), de acordo com o que dispõe o caput do art. 14, do CDC, a responsabilidade do fornecedor é objetiva, ou seja, independe da existência de culpa.

A prestação de serviço defeituosa, pelo requerido, caracterizada pela apuração equivocada do fator Rh do sangue da autora, então em período gestacional, causou-lhe temor, angústia e sofrimento intensos, vez que, em virtude de não ter tomado a "vacina anti-Rh" após o segundo parto, ela viu-se diante do risco iminente de o nascituro adquirir "eritroblastose fetal", também conhecida como "doença hemolítica perinatal", que pode acarretar a morte da criança.

A indenização por danos morais deve alcançar valor tal, que sirva de exemplo para o réu, sendo ineficaz, para tal fim, o arbitramento de quantia excessivamente baixa ou simbólica, mas, por outro lado, nunca deve ser fonte de enriquecimento para o autor, servindo-lhe apenas como compensação pela dor sofrida. (...)" (Apelação Cível XXXXXXXXXXXXX, Relator(a): Des.(a) XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, XXª CÂMARA CÍVEL, julgamento em XX/XX/XXXX, publicação da súmula em XX/XX/XXXX).

Por conseguinte, deve a ora Recorrente ser condenada a reparar os danos extrapatrimoniais sofridos pela Apelada, levando-se em conta os critérios de proporcionalidade e razoabilidade, além do caráter compensatório, punitivo e preventivo da indenização, a qual, entretanto, não deve implicar em enriquecimento sem causa.

A respeito do tema, confira-se a seguinte jurisprudência:

"ADMINISTRATIVO. PROCESSO CIVIL. PRESCRIÇÃO. TERMO INICIAL. TRÂNSITO EM JULGADO DA SENTENÇA CRIMINAL. INDENIZAÇÃO POR DANOS MORAIS. REDUÇÃO DO QUANTUM INDENIZATÓRIO. POSSIBILIDADE.

(...) 3. A quantia indenizatória deve balizar-se entre a justa composição e vedação do enriquecimento ilícito, por meio de um juízo de razoabilidade e proporcionalidade. (...)" (STF. Recurso Especial nº XXXXXXXXXX, Relator: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, DJ: XX/XX/XXXX).

A fundamentação nada mais é do que a argumentação utilizada pelo juiz e permite que as partes compreendam as razões pelas quais este adotou ou deixou de adotar algum posicionamento.

Como último requisito de sua estabilidade e configuração formal está presente no acórdão (Anexo I) às fls. 8-9 o dispositivo, no qual o relator decide as questões que as partes lhe impuseram:

Fixadas essas premissas, considerando as particularidades do presente caso, assim como os critérios que devem nortear o julgador na fixação do quantum indenizatório, vejo por bem arbitrá-lo em R\$ 8.000,00 (oito mil reais), sopesando, em especial, a circunstância de que, muito embora intenso o sofrimento da Autora, ele perdurou aproximadamente um mês apenas. Entendo, ainda, que tal quantia atende perfeitamente ao objetivo de inibir o ofensor da prática de condutas futuras semelhantes, por se tratar de uma pequena empresa e que terá que arcar com o pagamento de importância correspondente a praticamente dois meses de sua folha de pagamento (fls. 66). Deste modo, a v. sentença merece parcial retoque, minorando-se o quantum indenizatório, vez que, no meu sentir, o montante de R\$8.000,00 (oito mil reais) mostra-se justo e razoável à reparação dos danos morais suportados pela Apelada. Por fim, no tocante à verba honorária, tenho que o recurso também ser acolhido nesta parte, porquanto, segundo a regra do §3º do art. 20 do CPC, "os honorários serão fixados entre o mínimo de dez por cento (10%) e o máximo de vinte por cento (20%) sobre o valor da condenação, atendidos:

a) o grau de zelo do profissional; b) o lugar de prestação do serviço; c) a natureza e importância da causa, o trabalho realizado pelo advogado e o tempo exigido para o seu serviço". (grifei). Com efeito, em fiel observância a este dispositivo, fixo os honorários advocatícios em 15% sobre o valor da condenação. Ante

o exposto, dou parcial provimento ao recurso para reformar parcialmente a v. sentença, reduzindo o quantum indenizatório para o importe de R\$8.000,00 (oito mil reais) e para fixar os honorários advocatícios em 15% sobre o valor da condenação.

As custas recursais devem ser rateadas pelas partes, na proporção de 70% para o Apelante e 30% para a Apelada, observado, quanto a esta, o que dispõe o art. 12 da Lei nº 1.060/50.

O dispositivo é o momento da conclusão do processo, ou seja, quando o juiz aplica a Lei ao caso concreto e manifesta sua decisão resolvendo a questão, acolhendo ou rejeitando o pedido formulado pela parte. O dispositivo é de grande importância, eis que, contém os parâmetros do julgamento.

Assim, da análise do dispositivo podemos verificar que o conteúdo temático do acórdão tem como seu elemento constitutivo matéria decisória, pois a finalidade do acórdão é por fim ao processo judicial.

Vale destacar que os requisitos de forma previstos no art. 458 são essências e a sua não observância acarreta a nulidade do acórdão. Logo, o acórdão caracteriza-se como um gênero extremamente normatizado e rígido, nos termos propostos por Bakhtin.

O acórdão é um gênero predominantemente secundário, conforme descrito por Bakhtin, em razão da elaboração do discurso, que é extremamente formal com a linguagem muito elaborada. Assim, seu estilo verbal é formal com utilização de expressões próprias do domínio jurídico.

Como exemplo de linguagem elaborada no Acórdão (anexo I) destacam-se as seguintes expressões próprias do domínio jurídico: “ementa” “apelação civil”, “relator”,

“diante do manifesto potencial” “entendimento uníssimo da jurisprudência pátria” “apelação cível” “apelante e apelada” “comarca”, “apertada síntese” “recorrida”, “contrarrazões recursais”, “requisitos de admissibilidade”, “*tal decisium*”, “caso em apreço” “no que concerne” “é cediço”, “código de defesa do consumidor”, “da leitura do dispositivo”, “na hipótese em apreço”, “não logrou êxito”, “excludentes de sua responsabilidade”, “contundentes”, “*in casu*”, “não se pode olvidar”, “no caso em comento”, “por conseguinte”, “fixadas estas premissas”, “sopesando”, “no meu sentir”.

Da análise dos trechos citados percebe-se claramente que a linguagem é formal, elaborada e mantém um estilo verbal próprio exigido pelas decisões judiciais. As palavras e as próprias frases são organizadas de forma extremamente formal e são utilizadas expressões exclusivas do domínio jurídico, jargões e jurisprudência.

Portanto fica demonstrado que mesmo existindo infinitos tipos de gêneros, cada um deles tem suas particularidades e para que um enunciado a ele pertença deve obrigatoriamente se manter estável no que diz respeito aos três elementos propostos por Bakhtin, conteúdo temático, estilo e construção composicional.

Outra análise realizada diz respeito aos tipos textuais. O Acórdão analisado é tipologicamente variado e as relações intercambiárias entre os tipos textuais são utilizadas como forma de persuadir o interlocutor. Os trechos a seguir destacados exemplificam os diferentes tipos textuais.

Trecho representativo do tipo textual descritivo:

Apelante(s): AAA

Apelado(a)(s): BBB

A C Ó R D Ã O

Vistos etc., acorda, em Turma, a XX^a CÂMARA CÍVEL do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, na conformidade da ata dos julgamentos em DAR PARCIAL PROVIMENTO AO RECURSO. (pg.2)

447

Trecho representativo do tipo textual Narrativo:

Trata-se de recurso de apelação interposto pelo AAAA contra a v. sentença proferida pelo MM. Juiz de Direito da X^a Vara Cível da Comarca de XXXXXX XXXXXX, que julgou procedente o pedido formulado por BBB, em "Ação de Indenização" proposta em desfavor do ora Apelante, para condená-lo ao pagamento da importância de R\$12.000,00 (doze mil reais), a título de indenização pelos danos morais sofridos pela Autora, bem como das custas processuais e de honorários advocatícios de 10% sobre o valor da causa. (p.02)

Trecho representativo do tipo textual Expositivo:

É cediço que os laboratórios de análises clínicas são fornecedores de serviços e, como tais, respondem objetivamente pelos danos

causados aos usuários de seus serviços, na forma do art. 14 do Código de Defesa do Consumidor, que assim dispõe:

"Art. 14. O fornecedor de serviços responde, independentemente da existência de culpa, pela reparação dos danos causados aos consumidores por defeitos relativos à prestação dos serviços, bem como por informações insuficientes ou inadequadas sobre sua fruição e riscos.

Trecho representativo do tipo textual Argumentativo:

Da leitura do dispositivo supracitado extrai-se que a responsabilidade civil do fornecedor dos serviços independe de culpa, bastando a prova do dano e do nexos de causalidade, só não se responsabilizando se comprovar que o defeito inexistente ou que há culpa exclusiva do consumidor ou de terceiro.

Na hipótese em apreço, contudo, o Réu, ora Apelante, não logrou êxito em comprovar a presença das excludentes de sua responsabilidade, havendo, lado outro, provas contundentes da prestação de serviço defeituoso.

In casu, ficou plenamente comprovado - e sequer fora negado pelo Apelante - que o resultado do exame para Toxoplasmose IgG/IgM por ele realizado fora equivocado, mostrando-se desconforme com a realidade (fls. 18/20).

Tal fato (apuração equivocada de infecção por toxoplasmose), por si só, é capaz de gerar angústia e sofrimento à Recorrida, à época gestante.

Ora, sabe-se que a realização do exame de toxoplasmose faz parte de um conjunto de exames rotineiros de assistência pré-natal e que esta doença, se transmitida, pode provocar lesões destrutivas no feto e sequelas importantes para o recém-nascido no futuro.

Trecho representativo do tipo textual Injuntivo:

Fixadas essas premissas, considerando as particularidades do presente caso, assim como os critérios que devem nortear o julgador na fixação do quantum indenizatório, vejo por bem arbitrá-lo em R\$ 8.000,00 (oito mil reais), sopesando, em especial, a circunstância de que, muito embora intenso o sofrimento da Autora, ele perdurou aproximadamente um mês apenas.

Entendo, ainda, que tal quantia atende perfeitamente ao objetivo de inibir o ofensor da prática de condutas futuras semelhantes, por se tratar de uma pequena empresa e que terá que arcar com o pagamento de importância correspondente a praticamente dois meses de sua folha de pagamento (fls. 66).

Deste modo, a v. sentença merece parcial retoque, minorando-se o quantum indenizatório, vez que, no meu sentir, o montante de

R\$8.000,00 (oito mil reais) mostra-se justo e razoável à reparação dos danos morais suportados pela Apelada. (p.08)

Da análise do acórdão percebemos que o juiz intercala os diferentes tipos textuais de forma elaborada com o intuito de convencer o interlocutor de que o seu discurso é verdadeiro e deve, por isso, ser respeitado.

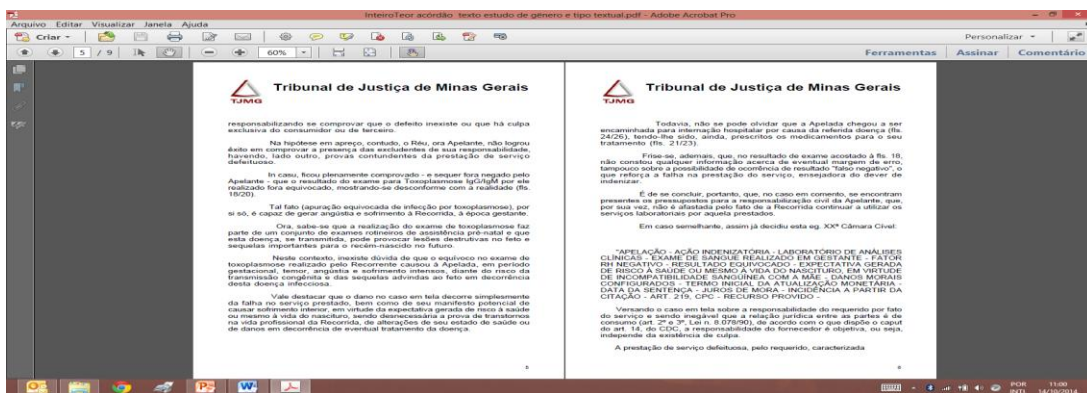
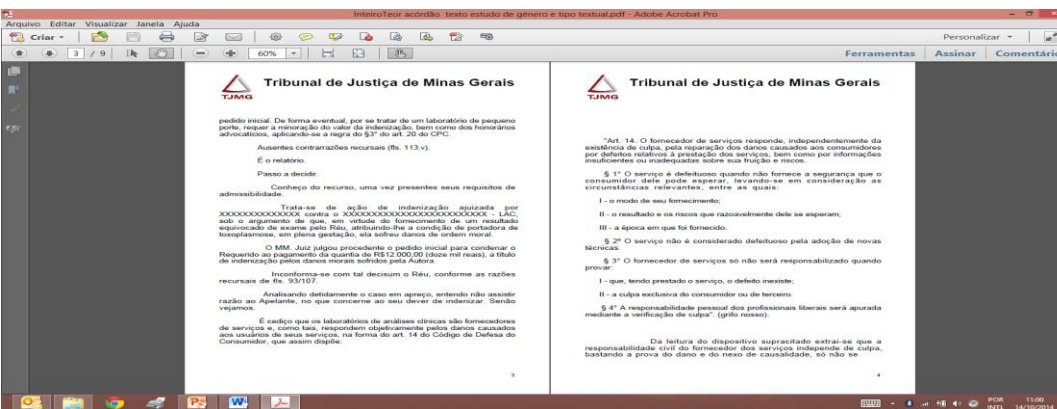
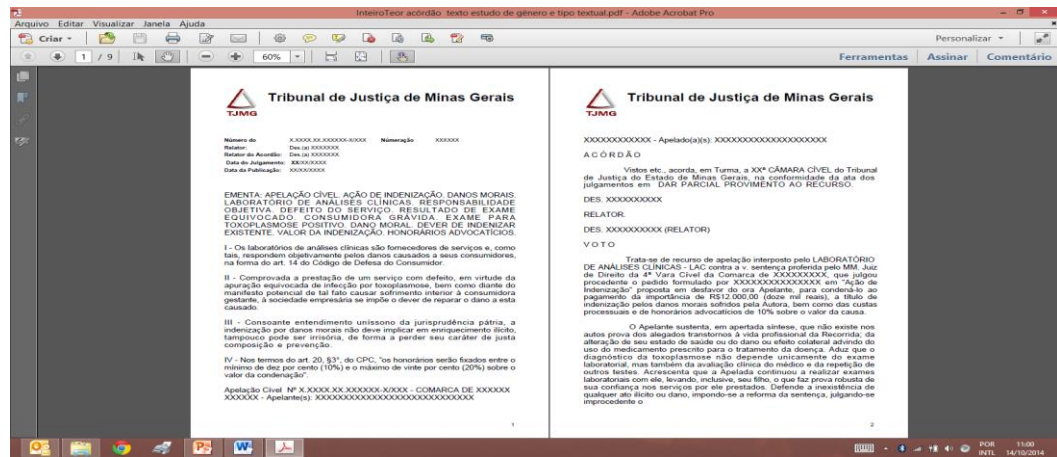
450

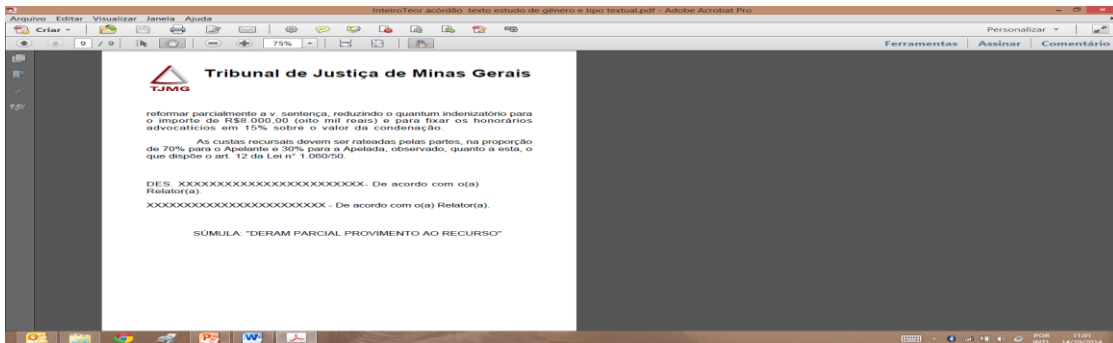
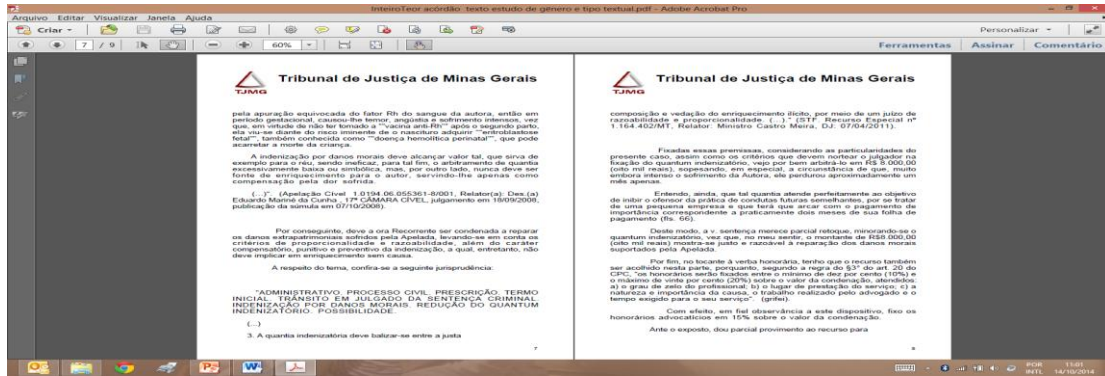
REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** (tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Edição. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BRASIL. **Código de Processo Civil Brasileiro**, Lei 5.869 de 11 de janeiro de 1973.
- DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro**, 1º volume, 20ª edição revista e aumentada. São Paulo: Saraiva, 2003.
- FILHO, Vicente Greco. **Direito Processual Civil Brasileiro**. 2º Volume, 12ª Edição. São Paulo: Editora Saraiva, 1997.
- GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- 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.
- SILVA, Jane Quintilhano G., Gênero Discursivo e Tipo Textual. **Revista Scripta**, Belo Horizonte: Editora Puc Minas, V. 1, n.1, 1999, pp. 87-106.
- SILVA, De Plácido E. **Vocabulário Jurídico**. 15º ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1998.

ANEXO I

451





O DISCURSO FUNDADOR NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DE LAMBARI - MG

Roberto Junho de Carvalho (UNINCOR)

453

Resumo: A teoria semiótica de linha francesa disponibilizou importantes métodos de análise voltados à apreensão do sentido no texto verbal através da concepção do percurso gerativo de sentido que concebe o texto como um sistema de camadas passível de ser analisado em diferentes níveis que abrangem desde a imanência do texto até o contexto discursivo, possibilitando análise específica para cada nível.

O objetivo central da dissertação que estamos desenvolvendo é a aplicação dos métodos de análise semióticos na lenda de Lambari, elemento relevante na constituição da identidade desse município, bem como situarmos essa lenda num contexto mítico-religioso cuja influência se revela na lenda.

Palavras chave: Semiótica, mito, identidade.

Introdução

Nossa pesquisa tem como referencial teórico a semiótica de linha francesa. Apoiados nos conceitos desenvolvidos por Greimas, buscamos desenvolver uma análise textual da lenda de Lambari que, conjuntamente com outros elementos, se constitui num objeto discursivo componente da formação da identidade do município.

Para nosso embasamento teórico não nos reportamos diretamente às obras de Greimas, recorreremos aos autores que desenvolveram trabalhos baseados na teoria por ele

desenvolvida. Buscamos subsídios teóricos nos trabalhos de Fiorin, Norma Discini e Diana Luz.

Nossa análise procurou seguir o desenvolvimento do percurso gerativo de sentido que concebe o texto como um sistema de significação composto por diversos níveis que podem ser analisados especificamente.

O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. (FIORIN, 2013, p. 20)

Orientados por essa diretriz, nossa análise partiu do nível fundamental para o nível narrativo e posteriormente o nível discursivo.

Nosso objeto de análise se constitui em duas versões da lenda de Lambari, município sul mineiro, bastante conhecido em função das águas minerais com propriedades terapêuticas encontradas em seus termos. As versões da lenda foram extraídas dos livros de dois autores: Armindo Martins e João Carrozo. Ambos se ocuparam da divulgação do município. Suas obras além de conteúdo histórico, trazem dados biográficos de personalidades ligadas à cidade e aspectos descritivos da mesma.

Desenvolvemos em nossa dissertação um capítulo para situar o leitor e familiarizá-lo com os princípios básicos da teoria semiótica de linha francesa que fundamenta o capítulo de análise. Nesse capítulo, denominado “Semiótica”, nos esforçamos por transmitir os princípios gerais aplicados à análise textual. Sem dúvida é um capítulo construído pensando no leitor que por ventura esteja travando contatos iniciais com a

teoria semiótica. Um capítulo com finalidade didática que também reflete nossos primeiros passos no amplo universo da teoria semiótica francesa.

Também dedicamos um capítulo sobre as origens de Lambari no qual procuramos estabelecer uma relação no processo de formação de identidade da cidade através da influência da devoção mariana herdada dos portugueses.

Na tentativa de levar a termo nosso objetivo enveredamos superficialmente no universo mítico e no contexto social da época de fundação do município para situarmos a lenda dentro de um contexto mais amplo evitando a dureza de uma análise fechada em si mesma. Trilhando esse caminho foi inevitável encontrar à frente uma encruzilhada que nos levou a dar alguns passos em direção à história de Lambari, passos deveras gratificantes para um filho da terra. Assim surge o capítulo Mito e origens de Lambari.

Nesse capítulo procuramos criar um panorama da mitologia mariana no Brasil, relacionando seu principal expoente em terras brasileiras, Nossa Senhora Aparecida, com a veneração à Nossa Senhora da Saúde, padroeira de Lambari. Porém, o objetivo central da pesquisa consiste em aplicar os fundamentos da teoria semiótica na análise textual de um dos principais elementos constitutivos da formação da identidade de Lambari, a lenda. Tratamos disso no capítulo “Análises”.

1. Justificativa

O desenvolvimento econômico imprime regras severas à vida das pessoas. O tempo em parte ocupado pelo trabalho e grande parte ocupado por todos os meios imagináveis de distração proporcionado pelas novas tecnologias, vai substituindo antigas formas de interação. As conversas de fim de tarde, onde os mais velhos contavam histórias,

momentos preciosos de circulação da memória coletiva, são cada vez mais raros. Como elo cultural entre o passado e o presente a memória dos velhos é um importante dispositivo de conexão cultural.

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura. (BOSI, 2003, p. 15)

456

A questão da memória e a cultura informal devem ser ressaltadas pois concluímos que a lenda, desde sua origem até o momento em que foi transcrita pelos autores que nos forneceram versões escritas, foi propagada oralmente através das gerações.

Porém, sabemos que a memória de Lambari, felizmente, se encontra resguardada não apenas pela memória informal, mas também pela existência de obras impressas dedicadas à história do município.

No que tange a estudos discursivos relacionados aos temas fundadores de identidade do município, nenhum estudo a respeito foi encontrado. Nossa pesquisa se inicia pela constatação de que, até o presente momento, nenhum estudo de natureza semelhante ao que estamos realizando, fora empreendido com enfoque nos discursos constitutivos da identidade da cidade de Lambari. Dizemos isso porque não temos notícias de que outro trabalho de natureza linguística tenha se utilizado dos discursos relativos à

formação da identidade de Lambari, entre eles a lenda, como material de análise e pesquisa no âmbito discursivo semiótico.

Sabemos que muitos estudiosos já se ocuparam em promover estudos históricos, geográficos, bem como estudos sobre as águas minerais de Lambari. Entre os quais citamos Armindo Martins, João Carrozo e Dr. Eustachio Garção Stokcler. Mas em termos discursivos não encontramos publicações ou qualquer outro tipo de trabalho científico de cunho semelhante, já realizado, que tivesse por objeto de análise a lenda de Lambari, bem como trabalhos versando sobre as formações discursivas envolvidas na formação da identidade desse município.

Convém salientar que o caráter inédito de nossa pesquisa não acrescenta nenhum fato relevante à teoria semiótica de linha francesa. Nesse sentido não ocorre nenhuma contribuição. Se há algum mérito em nossa pesquisa ele se encontra na divulgação dos rudimentos da semiótica aplicada a análise textual com os quais o leitor tomara contato em nosso trabalho e também na escolha do tema. Ao decidir pela opção de um tema regional, acreditamos incentivar futuros pesquisadores da região do sul de Minas a buscarem temas próximos à nossa realidade cultural enquanto região delimitada por uma cultura própria e com escassos estudos na área linguística.

2. Objetivos

Tendo por finalidade oferecer nossa singela contribuição concernente aos estudos linguísticos empreendidos na região do Sul de Minas surgiu o interesse por nossa pesquisa. Em nossas aulas do Curso Mestrado em Letras ministrado pela Unincor, tivemos oportunidade de entrar em contato com diversas correntes teóricas tanto da área de

concentração de literatura quanto de linguística. Essa exposição a diversidade teórica nos proporcionou optar por uma linha de pesquisa afinada com nossa identificação pessoal o que nos levou a abraçar determinada teoria para levar a termo nossa pesquisa.

Nossa escolha, pela fundamentação teórica adequada ao trabalho a ser realizado, incidiu sobre a Teoria Semiótica com enfoque no discurso a qual postula vários níveis de significação, num texto, sendo cada um desses níveis componentes do percurso gerativo de sentido.

O nível semiótico comporta três etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário, e a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. São lugares diferentes de articulação do sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas— fundamental, narrativa e discursiva —, cada qual com dois componentes, ou seja, uma sintaxe e uma semântica. (BARROS, 2002, p.15).

Tomando por orientação os métodos de análise aplicados as etapas do percurso gerativo de sentido, procuramos analisar os níveis semióticos aplicando os conceitos de análise semiótica na lenda que envolve o surgimento da cidade de Lambari. Nosso trabalho teve por meta produzir uma análise em nosso objeto que contemplasse os três níveis: fundamental, narrativo e discursivo.

Nosso objetivo, além da aplicação prática da fundamentação teórica ao nosso objeto, busca também introduzir o leitor nas questões da mitologia mariana que envolve Lambari bem como situá-lo em relação ao objeto de análise, a lenda. Para isso penetramos um pouco na história do município ressaltando que conhecer as origens, principalmente, de nossa terra natal, traduz-se numa experiência prazerosa em meio a um modo de vida ditado pela urgência do mundo atual que nos subtrai a memória.

É verdade, porém, que nossos ritmos temporais foram subjugados pela sociedade industrial, que dobrou o tempo a seu ritmo, “racionalizando” as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é um trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil. (BOSI, 2003, p. 53).

Se nosso objetivo principal concentra-se na aplicação dos conceitos semióticos de análise textual, secundariamente buscamos demonstrar a contribuição de nosso objeto de análise, a lenda de Lambari, em conjunto com outros elementos discursivos, seu papel na formação de uma identidade cultural. Cabe a esses elementos garantirem a memória e a identidade em meio as transformações ditadas por uma sociedade de consumo, mantendo viva na cultura do povo lambariense as origens dessa encantadora cidade.

REFERÊNCIAS

FIORIN, José Luiz. **Elementos da Análise do Discurso**. 15ª edição – São Paulo: Editora Contexto, 2013

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos**. 3ª edição – São Paulo : Humanitas / FLLCH/ USP, 2002

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NARRATIVA GALEGA CONTEMPORÂNEA: ALGUNS DESDOBRAMENTOS

Rodrigo Barreto da Silva Moura (UERJ)

Resumo: O século XX foi uma época de inúmeras transformações de pensamento, hábitos e costumes. De um lado, podemos notar mudanças e avanços significativos nos âmbitos científico e tecnológico, de outro vemos estilhaços de guerras civis e ditaduras que mudaram a concepção de pensar a humanidade. É justamente dentro dessa sociedade antagonica que iremos lançar algumas diretrizes para pensar a identidade e a literatura galega do século XX visando uma melhor compreensão da situação da cultura, literatura e língua e, também, servindo como meio de divulgação de Galiza e suas especificidades. Galiza, ou Galícia em espanhol, é uma região Autônoma pertencente à Espanha, ou seja, Galiza possui um parlamento, língua e literatura própria. Entretanto, essa autonomia é um acontecimento relativamente novo, posto que Galiza conseguiu ser organizar por conta própria a partir da década de 1980, depois de muitas lutas e sangue derramado durante a ditadura de Franco.

Palavras-chave: Literatura galega, identidade, sujeito.

1. Literatura galega contemporânea: alguns pressupostos

O século XIX surge com uma função de reafirmar as raízes galegas e, de certa forma, tem a função de reconstrução da língua, cultura e literatura galega. Inicia-se um período chamado de *Rexurdimento* cuja principal função foi o de produzir textos em língua galega falando sobre o sentimento da *soidade*. Dever-se-ia citar, antes de mais nada, a

figura magistral de Rosalía de Castro que com sua poesia auxiliou para uma verdadeira reconstrução das Letras Galegas.

O início do século XX foi marcado por um momento de crise da sociedade tradicional galega, em virtude das mudanças tecnológicas que afetaram todo o arcabouço cultural de Galiza. Nota-se uma renovação notável operada nos mais diversos campos, sobretudo no que diz respeito aos meios de produção de inúmeros produtos. Além disso, os *campesiños* encontraram-se mais informados sobre a realidade cultural galega acrescido de um aumento significativo do público leitor

A etapa inicial desta mudanza acontecida nas décadas de 1910 e 1920 tivo como resultados visíveis o acesso do campesiñado á propriedade da terra, unha certa modernización da agricultura, a desaparición da clase rendista fidalga e un demorado crecemento da poboación de residencia urbana (MILLÁN, 2000, p. 229)

No âmbito literário, vemos no início do século XX o florescer de uma estética que explicará a identidade e a cultura galega a partir do elemento rural. O ruralismo com suas inúmeras facetas representou muito bem essa etapa da história galega. Na verdade, nesse processo de reconstrução e reafirmação de uma cultura própria, autores como: Otero Pedrayo, Vicente Risco e Castelao escreveram verdadeiros postulados sobre a terra e o povo galego, tendo o *labrego*, isto é, o camponês, o agricultor como figura central das narrativas desenvolvidas nessa época.

Foron as peculiaridades da socialización en Galicia, unha cultura basicamente rural na que moitos dos labores se desenvolvían en común e na que había de entreter as longas tertulias invernaís arredor da lareira, as que determinarían en gran parte a temática do conto popular (VILAVEDRA, 1995, p. 16)

O período que ficou conhecido como Geração Nós foi de extrema importância para a literatura galega, com seu caráter de reconstrução, esse grupo de jovens moços deu à cultura galega uma chance de sobrevivência. Em 1916, na Corunha, foram criadas as Irmandades da Fala, grupo cuja função era a de propagar e traçar novas diretrizes em defesa da língua galega, também foi um grupo que projetou Galiza para frente em meio a tantos percalços.

A segunda metade do século XX foi marcada por uma literatura de caráter mais cosmopolita, posto que a maioria dos autores teve contato com a grande literatura universal, sobretudo com a literatura francesa do *Nouveau Roman*. Em se tratando de um ambiente de guerra civil, prisões e torturas, a literatura galega ganhou uma função de contestação e afirmação perante o governo de Franco. Diferentemente da Geração Nós que tinha como base o mundo rural, essa nova literatura trouxe como pano de fundo o ambiente urbano e temas como: sexo, drogas, crimes entre outros. Esse período ficou conhecido como Nova Narrativa Galega e diz respeito:

“a un conxunto determinado de textos, vinculados a un grupo, tamén determinado, de autores, que se publican en Galicia entre 1954 e 1980 e que, tanto polas súas características estéticas como

pola concepción particular da literatura que deles se desprende”
(FORCADELA, 1994, p. 9)

A Nova Narrativa Galega (N.N.G) forma, portanto, uma Escola Literária, ou seja, um conjunto de obras e autores de uma determinada época concreta que reúnem os seus esforços na produção de algumas obras regidas por características comuns. Os principais expoentes da Nova Narrativa foram Xosé Luís Méndez Ferrín, Carlos Casares e Lois Diéguez, entretanto há algumas dúvidas e diferenças no que tange à conceituação e caracterização da mesma.

Poder-se-ia ressaltar que nesse período conturbado muitos autores foram exilados, presos e mortos pelo governo Franquista e a literatura galega só sobreviveu através de um intenso labor por parte de autores engajados com sua arte. Viu-se durante esse período inúmeras tentativas de se marginalizar e criminalizar a língua e a literatura galega

Hable bien. Sea patriota. No sea bárbaro. Es de cumplido caballero que Ud. hable nuestro idioma oficial, o sea, el castellano. Es ser patriota. Viva España y la disciplina y nuestro idioma cervantino. Arriba España! (Imprensa Sindical, La Corunha. In: VARELA, 1994, p. 300)

A cultura, a língua e a literatura galega tiveram que se refugiar apenas no entusiasmo e na esperança advinda dos exilados que não tardariam em tentar encontrar uma saída nas luzes de suas mãos acorrentadas. De fato, foi na América do sul, sobretudo na cidade de Buenos Aires (Centro galego de Buenos Aires), onde encontramos um tímido,

mas importante movimento cultural “galeguista” que auxiliou, dentro do possível, a manter viva a voz galega.

2. Reescrever a identidade e a literatura galega: século XX

465

A literatura galega do século XX faz inúmeras indagações no que tange ao processo de identificação dos sujeitos, sobretudo com a literatura produzida a partir da segunda metade deste século, posto que esta reflete uma nova concepção de ser galego, um ser urbano, fragmentado e inquieto. Além disso, a crítica literária avança nos seus estudos com nomes como: Dolores Vilavedra, Manuel Forcadela e Anxo Tarrío Varela.

Uma pergunta constante neste novo século é sobre o caráter periférico da literatura galega. Esta condição surge quando há uma verdadeira necessidade de se explicar a especificidade do funcionamento do texto literário galego em uma situação linguística sem normatização, ou seja: “... o idioma galego se atopa nunha situación non normalizada (tamém cualificada como “minorizada”) e que esta condición ten importantes repercursións no texto literario en tanto acto de fala, na súa produción e recepción” (VILAVEDRA, 1999, p.26)

A condição periférica da literatura galega é inseparável de sua expressão linguística, sobretudo no desenvolvimento do relato breve. Este gênero foi de extrema importância para o tipo de literatura desenvolvida em Galiza, porque conseguia produzir um texto mais sintético e acessível à população galega da época, acostumada a ler em castelhano. O relato breve, surge como uma necessidade para a promoção e sobrevivência da literatura galega contemporânea.

Dever-se-ia citar alguns momentos históricos em que instituições públicas e sociais sofrem uma imensa transformação tão profunda que as diversas práticas sociais e culturais têm que demonstrar seu impacto. Com o triunfo fascista de 1936 acrescido aos três anos da guerra civil que provocaram uma ferida histórica de graves repercussões na literatura galega contemporânea. Muitos escritores foram exilados, presos e até mortos.

No início da década de 1950 começaram a surgir, mesmo que de forma tímida, alguns sinais de mudança no fazer literário galego. Um fator de grande importância foi a criação do *Editorial Galaxia* em 1950 que serviu de base para a publicação de novos escritores e foi responsável por uma espécie de novo ressurgimento literário galego.

A Nova Narrativa Galega, conjunto de algumas obras e autores que publicaram entre as décadas de 1950 e 1980, também foi decisiva na reconstrução da literatura e da identidade galega, porque renovou essa literatura tanto na temática, com uma temática mais urbana e cosmopolita, quanto em relação ao gênero privilegiado - o relato breve, por ser mais fácil e rápido de ser lido.

Este foi o obxectivo prioritario do movemento literario que se deu en chamar Nova Narrativa Galega, calco da expresión [Nouveau Roman] coa que se denomina o movemento de renovación técnica e temática experimentado pola narrativa francesa nos anos cincuenta (VILAVEDRA, 1999, p. 31)

Na década de 1970 inicia-se um período de confirmação do processo de modernização técnica começado pelos autores da Nova Narrativa Galega, tais como: Gonzalo Mourullo, Carlos Casares e Xosé Luís Méndez Ferrín. Nota-se, nesse período,

certo abandono do experimentalismo gratuito, logo a literatura galega atinge, de certa forma, um grau mais maduro e sólido, com nos demonstram as obras *Adiós Maria*, de Xohana Torres e *Retorno a Tagen Ata*, de Xosé Luís Méndez Ferrín.

Além disso, o Prêmio Modesto R. Figueiredo atuaria como uma espécie de ponte para a promoção de novos autores e valores literários, concedendo aos destaques publicações sistemáticas nas *Edicións do Castro*, uma importante fonte de escritores e obras dessa nova escrita em galego.

En todo caso, o patrimonio narrativo que o Premio Modesto R. Figueiredo legou á literatura galega resulta arestora imprescindible á hora de intentar unha valoración crítica da historia máis recente do xénero narrativo, e isto vese confirmado polo feito de que moitos dos seus gañadores figuren hoxe entre os nosos máis sobranceiros narradores (VILAVEDRA, 1999, p.36)

Quando falamos dos grandes narradores desse século, é impossível não citar a singular figura de Xosé Luís Méndez Ferrín, autor engajado com a causa galega, que auxiliou de forma decisiva na reconstrução da literatura, cultura e língua. Trata-se de um escritor que desde sua estreia em 1958 com *Percival e outras sombras* não deixou de nos encantar com sua maestria com as palavras, sobretudo através do desenvolvimento do gênero relato, no qual, sem dúvida, encontram-se suas grandes peripécias narrativas. Ferrín colocou a literatura galega numa dimensão universal, retirando-a, de certa forma, de seu local periférico e marginalizado. Em sua obra *Retorno a Tagen Ata*, ele recria, por meio de

ficção o retorno dos galegos ao seu país nos anos que antecedem o fim do regime franquista.

Atualmente, a literatura galega desenvolve-se a passos largos, com uma inúmera quantidade de obras em galego e com o aumento do número de gêneros, como o crescimento da Literatura infanto-juvenil e literaturas de cunho fantástico e maravilhoso, por exemplo. O ato de escrever em galego continua, em certa medida, sendo um movimento político e de resistência, já que o castelhano permanece em seu lugar de prestígio e como única variante válida para qualquer tipo de produção: “En última instancia, a narrativa actual, incapaz xa de actuar como mecanismo xerador dunha visión do mundo estable e coherente, opta por reflectir a dispersión, a carencia de respostas e a desorientación que asexan ó home do noso tempo...” (VILAVEDRA, 1999, p. 41)

Conclusão

Vimos através dessas indagações que a literatura galega contemporânea tem muito a nos oferecer no que tange à compreensão do sujeito e da identidade galega. Para tanto, traçamos um percurso de alguns momentos específicos da cultura literária galega. Nota-se que a literatura galega atual retrata um “ser galego” deslocado a partir de uma literatura, em grande parte, fragmentada que lutou contra os fantasmas do Franquismo e conseguiu, após muitas lutas, criação de Prêmios literários e incentivos à produção, criar um ambiente propício e saudável para a criação de inúmeras obras escritas em galego.

REFERÊNCIAS

- VILAVEDRA, Dolores. **Relato galego: unha ollada dende os nosos días**. Sotelo Blanco Edicións: Santiago de Compostela, 1995.
- VILAVEDRA, Dolores. **Historia da Literatura Galega**. Editorial Galaxia: Vigo, 1999.
- VARELA, Anxo Tarrío. **Literatura Galega: Aportacións a unha historia crítica**. Edicións Xerais de Galicia: Vigo, 1994.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. **A Narrativa galega actual (1975-1984)**. *Unha historia social*. Edicións Xerais de Galicia: Vigo, 1996.
- FORCADELA, Manuel. **Manual e escolma da Nova Narrativa Galega**. Sotelo Blanco Edicións: Santiago de Compostela, 1993.

UM OUTRO OLHAR SOBRE *THE PENELOPIAD*: PARÓDIA, APROPRIAÇÃO E QUESTÕES DE CLASSE

Ruan Nunes (UERJ)

470

Resumo: Autores pós-modernos frequentemente lidam com obras canônicas e acabam por subverter e questionar ideias e valores propagados pelas segundas. Muito já se disse sobre *The Penelopiad*, de autoria da canadense Margaret Atwood, obra que dá voz à Penélope e às escravas enforcadas e permite que elas compartilhem suas versões da história - aquela que não propriamente contada na *Odisséia* de Homero. O presente trabalho oferece uma breve análise de como Atwood consegue criar uma paródia da obra de Homero para revelar um valioso e importante dado, a saber a questão de classe. A partir das reflexões de Linda Hutcheon (2002) sobre a paródia e do estudo sobre apropriação de Julie Sanders (2005), procuraremos guiar a discussão sobre a subversão proposta por Atwood.

Palavras-chave: Paródia, Apropriação, Questões de Classe

A paródia é difícil de se realizar também. É importante que haja um sutil balanço entre uma semelhança nítida com o 'original' e uma distorção deliberada de suas principais características. É, portanto, uma forma menor de arte literária que tende a ser bem-sucedida apenas nas mãos de escritores que são originais e criativos. Na realidade, a maioria das melhores paródias são trabalhos desses autores talentosos.

Enquanto alguns podem discordar com o que o *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* tem a dizer sobre a paródia, ele definitivamente coloca em primeiro plano o fato de que escritores que são capazes ao realizar paródias são considerados talentosos. Se este seria o caso de Margaret Atwood, dependerá exclusivamente da perspectiva do leitor, mas não podemos desconsiderar a importância dos seus trabalhos na literatura contemporânea. Desde ficção científica distópica a obras que abordam mitos e lendas, Atwood tem não só criado um estilo único, mas também livros que abordam questões sociais. O presente artigo foca no livro publicado em 2005 chamado *The Penelopiad* (traduzido para o português como *A Odisséia de Penélope*) e abordará dois aspectos dessa obra: como a paródia tem um papel fundamental na apropriação do mito por Atwood e como a obra evidencia questões de classes como um fato ignorado previamente. *The Penelopiad* não dá oportunidade apenas a Penélope, a esposa de Ulisses, de contar a sua história sobre os vinte anos nos quais seu marido esteve ausente, mas também oferece vislumbres de sua infância e de seu casamento.

Considerada por excelência o modelo de esposa fiel, Penélope deixa de ser o objeto de uma narrativa masculina para se tornar o sujeito de sua própria história. Apesar de trabalhar com autoras brasileiras, na introdução de seu livro *A Mulher Escrita*, Branco & Branco (2004) criticam a imagem geral da personagem feminina criada por autores homens. De acordo com as autoras, essas personagens não refletem ou mesmo coincidem com as mulheres de fato; elas são, antes de tudo, um produto de um sonho, o que permite que elas caminhem por um mundo de ficção e é nesse mesmo mundo que elas geralmente se tornam a heroína romântica pronta para satisfazer os desejos e pedidos de seu herói. Felizmente, conforme discutiremos mais a frente, essa ideia parece estar saindo de moda, uma vez que mais e mais escritores procuram desafiá-la para criar obras de arte que

requerem um novo tipo de pensamento crítico quando se pensa o papel da mulher em sociedade.

Em sua obra chamada *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon menciona o breve conto de Angela Carter “Black Venus” para ilustrar o ponto de que “discursos masculinos precisam ser confrontados, desafiados e desmascarados” (HUTCHEON, 2002, p. 141). Tal afirmação é feita para exemplificar a defesa da autora quando se trata de obras de autoras feministas e também para promover o sentido de desconstrução – *de-doxifying* – da história onde nada deveria ser aceito como natural ou inato. Apesar da desconstrução da história de Baudelaire e sua “amante mulata” Jeanne Duval – “a mulher cuja voz foi negada pela história” – proposta por Carter em “Black Venus” não se aplicar à obra a ser discutida aqui, é certo que ela chama atenção pela mesma estrutura de sujeito-objeto presente na obra de Atwood, apropriadamente chamada de *The Penelopiad* para enfatizar as possíveis características épicas.

O que se pretende dizer sobre a dicotomia sujeito-objeto é de que, enquanto Carter dá a Duval uma voz para se tornar o sujeito de sua própria história, ela era o objeto da escrita de Baudelaire. O mesmo seria o caso de Penélope, a fiel e devota esposa de Ulisses que o esperou retornar após a guerra de Tróia – ou assim se acreditava. Enquanto o poema épico de Homero não permitia que Penélope possuísse uma voz, fazendo dela o objeto da escrita do autor, em *The Penelopiad* ela tem a oportunidade de compartilhar o seu lado da moeda e expor a sua visão e seus pensamentos.

Atwood utiliza a introdução para contextualizar e alertar leitores que ela escolheu dar o “fio da meada” para Penélope e as dozes escravas enforcadas “que formam um coro que entoam canções e cânticos” (ATWOOD, 2005, p. xv). Além disso, ela aproveita para dizer que o livro abordará duas questões que precisam ser repensadas após a leitura do

épico *A Odisseia*, “o que levou ao enforcamento das escravas, e o que estava Penélope aprontando?” (ATWOOD, 2005, p. xv). Ao permitir que os mortos falem, a autora está claramente evocando suas idéias passadas sobre o porquê autores escrevem – idéias estas mais desenvolvidas em seu livro *Negotiating with the Dead* de 2002. Atwood argumenta que por trás da motivação e do desejo de escrever, existe uma força incontrolável que força os autores a confrontarem a morte e pensar sobre o fato mais uma vez. Em *The Penelopiad* a escritora coloca essas sugestões em prática, afinal de contas, Penélope não pertence mais ao mundo dos vivos – e muito menos as escravas.

Apropriação, paródia e classe: desconstruindo o épico

Enquanto Atwood extrai suas personagens do épico grego, sua principal fonte, ela deliberadamente utiliza outros trabalhos influentes para discutir a história de Penélope, que não foi abordada n’*A Odisseia*. Portanto, ao focar na história “oculta” de Penélope, a escritora está desconstruindo algumas convenções inerentes à forma épica como a grandiloquência do tom, a representação de um herói e a narrativa *in media res*. Penélope narra a sua história de forma que ela rememora momentos que vão desde a sua infância até a sua fase adulta. A própria subversão no título indica outra característica: espera-se que a obra seja uma obra sobre os feitos de Penélope conforme o sufixo *-iad* indicaria, conforme a crítica Sigrid Renaux discute em seu artigo sobre a intertextualidade presente na obra:

Podemos perceber que esse contraste resulta não só da comparação do título com outros épicos – a maioria dos quais com um herói masculino ou os grandes feitos de uma nação, como *The Aeneid*, *La*

Chanson de Roland, El Poema Del Cid, Os Lusíadas, La Henriade, La Messiade, among so many others – but also from the fact that this woman did not become known for any heroic or other feat off ar-reaching effect. (RENAUX, 2011, p. 69)

Renaux chama atenção para o fato de Penélope ter ficado famosa apenas por sua fidelidade e não por conta de algum feito heróico. Se *The Penelopiad* adicionará algo a isso, apenas o tempo dirá, mas Penélope contar a sua história nos leva a outra característica desconstrução do épico. Enquanto Homero é aquele que canta os feitos e ações do herói, quem narra a história – ou melhor, as histórias – são Penélope e as escravas, desafiando o esperado narrador heterodiegético da forma épica. O narrador autodiegético, aquele que participa da narrativa, se torna também uma estratégia importante para desafiar a visão masculina do épico.

Ao escolher escrever um romance, Atwood expõe a convencionalidade não só da forma épica, mas também dos outros gêneros utilizados pelo “coro cantante” formado pelas escravas. Diferente do gênero épico, *The Penelopiad* é fragmentado e permite a criação da incerteza sobre quem possivelmente estaria contando a história completa: Penélope ou as escravas?

A crítica Monica Bottez argumenta que *The Penelopiad* pode ser lida “como se propusesse um novo gênero, o épico feminino” (2012, p. 49) já que a obra oferece uma nova perspectiva sobre fatos comumente chamados de verdade. Ela também aproveita a oportunidade para comentar sobre como a novela pode ser compreendida como uma “metaficção mitográfica” (*mythographic metafiction* no original), comparando com o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Enquanto não discutiremos aqui

se o termo “épico feminino” seria apropriado ou não, é importante ressaltar que Bottez questiona a questão do gênero de *The Penelopiad* e decide chamar a obra de “um híbrido de diferentes gêneros”, complicando ainda mais a idéia de se referir à obra como um romance ou não. Apesar disso, decidimos nos referir à obra como um romance uma vez que esse gênero tem permitido certo experimentalismo, exatamente como *The Penelopiad* o faz quando apaga a fronteira entre os gêneros utilizados.

A sagacidade de Atwood certamente dá um toque à obra e empresta uma informalidade à Penélope e às escravas ao permitir que ela façam uso de um tom irônico, se não sarcástico, por exemplo, quando Ulisses é descrito como um “complicado e brincalhão” dono de um “peito de barril” (barrel-chested) e de curtas pernas, mesmo quando seus feitos heróicos são citados.

Ulisses esteve em uma briga com um gigante ciclope, disseram alguns; não, era apenas um dono de uma taverna que tinha um olho só, disse outro, e a briga foi sobre o calote da conta. Alguns dos homens foram comidos por canibais, disseram alguns; não, foi apenas uma confusão rotineira, disseram outros, com as mesmas mordidas nas orelhas, machucados no nariz e facadas e eviscerações. (ATWOOD, 2005, p. 84)

Entretanto, antes de mergulhar mais profundamente no romance e exemplificar como a *Odisseia* é desmistificada através de algumas características, é de suma importância entender como *The Penelopiad* se apropria do mencionado épico.

Enquanto uma adaptação “sinaliza uma relação com o texto-fonte ou o original”, uma apropriação “representa uma mais decisiva jornada além do texto original em direção a um novo produto culturalmente novo.” (SANDERS, 2005, p.26), especialmente quando este reescreve e desafia a autoridade de um texto canônico. Sanders argumenta que quando tratamos de apropriações, parece ser “inescapável o fato de que um compromisso político ou ético molde a decisão do autor ou diretor de reinterpretar um texto fonte” (SANDERS, 2005, p.2). Em outras palavras, uma apropriação frequentemente tem uma visão política, assim como *The Penelopiad* a tem ao permitir que Penélope e as escravas focassem em suas próprias histórias em vez daquela oferecida pela perspectiva masculina do épico *A Odisseia*. Mais uma vez, as palavras de Hutcheon nos permitem (re)pensar a arte: ela vai além e diz que a arte pós-moderna “não pode não ser política, ao menos no sentido de que a representação – imagens e histórias – é tudo menos neutro, não importando quão ‘estético’ ela possa parecer na sua forma paródica”. (HUTCHEON, 2002, p. 3). Como um resultado disso, não podemos deixar de pensar que *The Penelopiad* é uma paródia pós-moderna com um compromisso político.

A paródia tem se tornado uma estratégia recorrente utilizada por autoras em obras pós-modernas. Hutcheon indica que ela considera

[que] a paródia pós-moderna [está] entre as ‘práticas estratégicas’ que tem se tornado ‘estratégicas práticas’ (Parker and Pollock, 1987b) nas tentativas da arte feminista de apresentar novas formas de prazer feminino, uma nova articulação do desejo feminino, ao oferecer táticas de desconstrução – ao inscrever para subverter a tradição visual patriarcal. (HUTCHEON, 2002, p. 156)

Entretanto, precisamos ter em mente que a paródia, como forma de representação irônica, “tanto legitima e subverte aquilo que parodia” (HUTCHEON, 2002, p. 97). Em outras palavras, uma obra de arte que faz uso da paródia pode “cortar dos dois lados” já que

Pode reforçar aquilo que foi originalmente dito no hipotexto, mas que pode ser também subversivo, pois pode contradizer o que foi previamente apresentado. De acordo com isso, a paródia pode fazer alusões honoráveis ao texto original demonstrando alguma solidariedade, ou pode subverter o texto precursor demonstrando uma atitude mais controversa em relação a ele. (SARDENBERG, 2013, p. 8)

Portanto, compreender uma obra como uma paródia não necessariamente significa que ela está propensa a subverter idéias ou valores. Geralmente filmes e livros fazem referência à obras de artes canônicas através de maneiras nas quais não desconstroem o que a anterior apresentou. Por outro lado, autores também utilizam a paródia para iluminar questões antes deixadas de lado.

A *Odisseia* de Homero é considerada um dos livros mais importantes da história. A sua importância não pode ser subestimada uma vez que já influenciou escritores como James Joyce e Ezra Pound e tem se mantido uma fonte de inspiração e debate por anos. Margaret Atwood não desconhece essa influência e apresenta em sua introdução que

sempre se sentiu assombrada pelas escravas enforcadas e que ela “dará a narração da história para Penélope e suas doze escravas” (ATWOOD, 2005, p. xv)

Ao permitir que Penélope e as escravas compartilhem a sua versão da história, Atwood consegue dar uma voz a essas mulheres que foram deixadas de lado na Odisséia, especialmente quando pensamos nas escravas.

Não só *The Penelopiad* permite que Penélope divida seus sentimentos e sua idéias, mas a obra também oferece espaço para as escravas. O que chama nossa atenção é que apesar de Penélope controlar a maior parte da narração, sua versão dos fatos é contestada pelas suas próprias escravas, conforme exemplificado no capítulo “The Perils of Penelope, A Drama” no qual as escravas assumem o lugar de suas mestras, Penélope e Euricleia, para mostrar que essas duas haviam planejado matá-las antes que elas contassem os segredos – que Penélope estava traindo Ulisses durante a ausência dele.

Mais uma vez, a possibilidade de ter diferentes vozes para contar a história encoraja o leitor a entender e questionar a miríade de versões do mito, um fato que Atwood chama atenção na introdução. Diferente do épico grego que conjura uma versão da história, *The Penelopiad* apresenta dois lados, trazendo à tona uma questão importante, a saber, a questão de classe.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **Negociando com os Mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad**. New York: Canongate, 2005.
BRANCO, Lucia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
CUDDON, John Anthony Bowden. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1999.
HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. New York: Routledge, 2002.

- RENAUX, Sigrid. “Margaret Atwood and the re-invention of myth in *The Penelopiad*”. In: **Interfaces Brasil/Canadá**. Canoas: UNILASALLE, n. 12, p. 67-95, 2011.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2005.
- SARDENBERG, Ana Luiza. “Parody and Postmodern Strategies of Subversion: an investigation”. In: **Palimpsesto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**. Rio de Janeiro: UERJ, Volume 16, 2013, p.1-15.

**MÚSICA EM ESTADO DE GRAVIDEZ: ENCENAÇÃO E FANTASIA EM
“ANTES DE NASCER O MUNDO”, DE MIA COUTO**

Sílvia Ramiro (PUC Minas)

Resumo: Partindo das noções de encenação e de atos de fingir, propostas por Wolfgang Iser, pretendemos analisar o romance africano “Antes de nascer o mundo”, de Mia Couto, tendo em vista o papel do narrador Mwanito e de seu pai Silvestre Vitalício na obra. Nesse sentido, focaremos o processo narrativo, que mistura realidade e imaginário, considerando os desejos inconscientes presentes nas falas e atitudes do pai e os barulhos que os tempos de silêncio e silenciamento impostos pelo patriarca causaram na mente de Mwanito, o qual cunha a expressão metafórica “música em estado de gravidez” para nomear seus dilemas existenciais. Essa leitura metafórica do narrador muito interessa à nossa análise, por crermos que a arte, especificamente a música e a literatura, seja uma forma de organizar as angústias e os traumas inarticulados na mente humana, sobretudo em situações de opressão e repressão. Situações essas que são constantes na obra de Mia Couto e que, simbolicamente, introduzem, na narrativa, a cultura africana marcada pelos anos de guerra e colonização.

Palavras-chave: encenação; imaginário; Iser; Mia Couto; literatura africana.

Introdução

Para iniciar este trabalho, um primeiro olhar que podemos trazer sobre o romance “Antes de nascer o mundo”, de Mia Couto, é em relação ao seu espaço, noção que é tão importante para os estudos literários atualmente. Nesse sentido, deixamos marcado, desde já, que o espaço, na obra do africano, constrói-se não de maneira objetiva e realista, mas

sob as rédeas dos impulsos e desejos do personagem Silvestre Vitalício, o patriarca da família Ventura. Na obra, este parte com seus filhos, a jumenta Jezibela, tio Aproximado e um amigo ex-militar para o interior de África, na ilusão de deixar para trás as memórias de sofrimento.

A obstinação desse pai é tão grande que ele cria um novo lugar, rebatizado de Jesusalém. Na verdade, essa “criação” do novo lugar não passa de uma procura por um novo sentido para a vida. Criar Jesusalém significa querer uma vida imaculada, sem as máculas da cidade. Nessa perspectiva, então, podemos dialogar com Milton Santos e sua defesa de que “o espaço funciona como um dado do processo social” (SANTOS, 2008, p. 78), uma vez que, marcado por memórias e fatos vividos em sua sociedade de origem, Silvestre parte em busca de uma ressignificação da própria existência, que já não poderia se dar no espaço o qual ele julgava manchado pelo trauma da morte de sua esposa – pela qual ele se julga, inconscientemente, responsável e envergonhado, pelas atitudes suspeitas da mulher.

Desse modo, Jesusalém “é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço” (SANTOS, 2008, p. 78), procurando novos meios de sobrevivência e de conforto para a existência. Do choque entre realidade e imaginário, pois, Silvestre faz nascer o espaço Jesusalém, resultado de uma utopia após um evento de trauma que não se pode simbolizar e que obriga um recomeço.

1. A encenação de um mundo longe do *Lado-de-Lá*

Silvestre Vitalício, como já dissemos, após a morte de sua mulher Dordalma, foge com seus filhos para um lugar distante da cidade onde viviam. Distante não apenas na

perspectiva espacial, mas também psicológica. O abalo gerado pela morte da mulher e pelas diversas histórias silenciadas na obra cria uma espécie de trauma em Silvestre, fazendo com que ele procure criar um novo mundo onde as memórias são interditas, onde as narrativas são indizíveis (cf. BENJAMIM, Walter, 1985).

A forma de interditar essas memórias é construir um mundo que viva só do presente, que se assente nos silêncios, tanto do próprio Silvestre quanto de seus filhos, Mwanito e Ntunzi, aos quais o pai tenta impor a falta de memória do passado.

No início do livro, o narrador nos norteia nessa direção de leitura, apontando marcas que nos ajudam a construir o espaço e a identidade (forjada) dos personagens:

Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava por “Lado-de-Lá”. Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho. Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto. (COUTO, 2009, p. 11).

No trecho lido, temos diversos elementos que nos auxiliam na construção de uma análise que leve em consideração a *encenação* de uma nova realidade. Procurando se distanciar do real, que lhe assombra, que lhe traumatiza, e tentando dar vida às imagens de sua mente na busca de um mundo imaginário, sem as máculas da realidade passada, Silvestre, então, ficcionaliza. Ele “termina” com o mundo, e coloca seus próprios entes como os únicos sobreviventes. Não é por acaso que a primeira parte da obra é nomeada de

“A Humanidade”, com o artigo definido, tendo seis capítulos, um para cada personagem. Desse modo, ele “resume” o mundo, como forma de simplificar, como forma de reduzir sua vida só ao espaço Jerusalém e ao tempo presente. Não há, em seu novo mundo, “estradas” para outros espaços, como se Jerusalém e seus elementos já fossem suficientes. Resumindo, pois, ele resume a humanidade, como forma de negá-la.

Sob esse viés, podemos considerar o que diz Karl Erik Schollamer (2002) sobre a literatura contemporânea e os novos realismos, afirmando que, diferentemente do realismo do século XIX, quanto o texto literário almejava uma representação do real, bem próximo ao processo de *mimeses* aristotélico, a literatura contemporânea faz nascer o real por um “evento de trauma”, por um conflito existencial.

Jerusalém é um espaço claramente gestado pelo trauma de Silvestre, uma vez que é preciso ressignificar o lugar em que vive para que a vida possa continuar a existir. Acontece que o trauma parece tão incontornável, que a sua ressignificação em um novo espaço demonstra-se impossível – sobretudo pelo silêncio imposto, que impossibilita a linguagem de tratar as chagas.

Assim, para além da escrita ficcional que passa pelas mãos do narrador, há um outro discurso ficcional na obra de Mia Couto, o de Silvestre Vitalício, pois ele também cria uma narrativa de ficção, encenando uma enunciação forjada, para manter-se em suposto conforto com a vida e para impedir que os filhos acessem o passado familiar e social. Jerusalém, dessa maneira, é apenas um arranjo espacial nas mãos e na mente obstinada de Silvestre Vitalício, ficcionalizando a própria existência.

Partindo da proposta de Wolfgang Iser sobre os atos de fingir no texto literário, cremos que Silvestre Vitalício irrealiza o real – que tanto lhe aflige – e realiza o imaginário – utopia de uma resolução –, num processo mediado pelo fingimento, criando o seu texto e

o seu espaço ficcional por meio da seleção daquilo que é capaz de construir o mundo fictício desejado (ISER, 2002).

Para Iser, “a atualidade se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real” (ISER, 2002, p. 963). Nesse sentido, o mundo de Silvestre, como tentativa calcada apenas no presente, pode ser visto como o resultado de desejos inconscientes que são postos em cena por meio de uma configuração ficcional que seleciona elementos do real e do imaginário para construir uma humanidade resumida e submissa às suas vontades. Em suma, o patriarca faz seu mundo nascer na e da sua própria narrativa (CERTEAU, 1994), a fim de que ele mesmo tenha um suposto domínio sobre os eventos do real, que tanto lhe atormenta e traumatiza.

Em “Escritores criativos e devaneios”, Freud trata dessa necessidade humana de fingir, de fantasiar, dizendo que

o trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, s.p.).

Esse entrelaçamento proposto por Freud é materializado pela construção encenada de Jesusalém e pela trama que coloca em cena um passado fraturado, um presente cheio de lacunas e um futuro utópico desejado pelo patriarca, que se pretende ditador, único organizador do mundo em que vive com sua família em desmoronamento.

O próprio codinome (Silvestre Vitalício) escolhido pelo patriarca – antes batizado de Mateus Ventura – é uma forma que nos apresenta os distanciamentos do real, das venturas do passado, da humanidade, da memória. Silvestre, etimologicamente, é aquele que vem da selva, isto é, um ser de contraponto à cultura, ao humano. A noção de vitaliciedade também está em seu nome, como forma de lhe impor a imortalidade, aproximando-o de um Deus, sendo o que controla o mundo e a humanidade. O sujeito vitalício também é aquele que não precisa se lembrar do passado nem temer o futuro, bastando-lhe o presente, já que a morte e a origem não são fantasmas como o são para os humanos comuns, dada a eternidade e a intocabilidade de seu poder.

Tudo isso, entretanto, vimos, por meio da narrativa de Mwanito, não passar de uma fantasia do pai, já que a morte é o maior causador do trauma, já que suas características humanas lhe provocam medos e angústias, já que a memória é um elemento ambíguo, sempre lembrado, mas também sempre negado por Silvestre.

É interessante, em termos comparativos, citar o diálogo entre o romance moçambicano e o célebre conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, no qual um patriarca também procura uma nova possibilidade de existência, uma vez que o real, tal como dado, não consegue mais acolher esse pai. Encenando uma terceira margem para o rio, o pai distancia-se do convívio social e familiar, animalizando-se, silenciando-se. Audemaro Taranto Goulart, sobre esse conto, afirma:

se há uma insatisfação com as margens do rio, a terceira margem é uma utopia e, por isso mesmo, uma esperança. De uma nova sociedade, de uma nova relação de gênero (ou, até mesmo, uma ausência dessa distinção), de uma nova cultura, de um mundo simbólico muito mais perto das relações do prazer do imaginário. (GOULART, 2004, p. 143-144).

Como esperança, o mundo simbólico de Silvestre Vitalício, aos moldes do conto de Rosa, almeja a proximidade dos prazeres interditados pelo trauma, numa constante sedução pelo imaginário, que, levado ao exagero, não passa de utopia e loucura.

2. “Todo silêncio é música em estado de gravidez”

Ao longo da narrativa de Mwanito, o filho mais novo de Silvestre, deparamo-nos, a todo tempo, com formas que vão construindo e, ao mesmo tempo, desconstruindo o mundo encenado pelo pai. A própria noção de imortalidade é apresentada e logo desmanchada já na primeira página da obra, quando Mwanito – o narrador, e não o personagem – diz: “*eu acreditava que éramos imortais*” (COUTO, 2009, p. 11). Nessa passagem, percebemos, claramente denunciada pelo próprio narrador, uma distinção entre o menino-personagem e o adulto-narrador. Já mais maduro, Mwanito mostra-se distante das fantasias do pai, o qual lhe impunha certas crenças, como a da imortalidade de todos os membros daquela humanidade reduzida.

O silêncio de Mwanito criança é uma característica que se contrapõe ao discurso de Mwanito adulto. Como narrador, ele desmancha os “castelos no ar” que o pai construía diante do filho criança. A encenação de Silvestre é posta em xeque pelo próprio filho, que antes acompanhava o pai nos momentos e na vida de silêncio, nos momentos de “oculta fala, sem palavras nem gramática” (COUTO, 2009, p. 14).

Mwanito diz que “era um afinador de silêncios” (COUTO, 2009, p. 14) e que “todo silêncio é música em estado de gravidez” (COUTO, 2009, p. 12). Nesses últimos excertos, podemos perceber outra distinção entre o personagem e o narrador: o primeiro figurava apenas como uma projeção do pai, que lhe impunha, pelo fato de o trauma ser indizível, a tarefa de acompanhar-lhe em horas de silêncio, como se também precisasse desenvolver essa prática de ficar calado no menino; o segundo mostra-se bem mais consciente da prática do silêncio, caracterizando-o como “música em estado de gravidez”.

A consciência de Mwanito fica clara pelo fato de ele saber que o silêncio é um estágio potencial em que o indizível aparece em estado latente. Ou seja: externamente, há silêncio; mas, internamente, dentro da mente, há música sendo gestada. É interessante perceber como Mwanito seleciona a música como forma de metaforizar seu silêncio, já que a arte tem esse poder, como diz Audemaro Taranto Goulart, de “enfeixar numa forma mais articulada a visão criativa inarticulada” (GOULART, 1998, p. 39). Assim, entre o silêncio do menino e a música do adulto, há um período enorme de gestação, que, pela Gestalt, alcança um discurso formatado, esteticamente, pela boca e pela mente do narrador. Anton Ehrenzweig, em sua obra “Psicanálise da percepção artística”, como Goulart, defende ainda que

o desenvolvimento da linguagem da forma de arte, seja de um período histórico inteiro ou de um artista individualmente, estaria baseado assim em um inexorável processo de articulação, transmutando a linguagem da forma dionisíaca da mente profunda em componentes estéticos (...). (EHRENZWEIG, 1977, p. 119).

Nessa perspectiva, Mwanito parece desejar, por meio de sua narrativa, organizar o silêncio caótico, em estágio dionisíaco, que atormenta sua mente profunda e transmutá-lo para a mente de superfície, onde ele pode ganhar forma, sendo organizado esteticamente. Não é por acaso que sua narrativa é marcada por tensões, metáforas e jogos de oposição, que, conforme Adélia Bezerra de Menezes, têm na poesia um lugar que *“acolhe a ambiguidade, convive com o paradoxo, pondo juntos, às vezes, dois termos, duas realidades que se opõem violentamente, e dessa oposição tira uma chispa, uma faísca de revelação”*. (MENESES, 2011, p. 19-20).

Essa “faísca de revelação” seria, pois, a própria narrativa de Mwanito, em busca de transmutar o caos em cosmos, de transformar barulho em música. Nesse sentido, essa duplicidade paradoxal do silêncio, definido como música em estado de gravidez, é uma maneira de Mwanito nos mostrar os barulhos que o silêncio causou em sua mente durante toda a sua formação, inclusive em sua formação como narrador. Mwanito é um narrador do silêncio. Do seu próprio silêncio. Do silêncio do pai traumatizado. Por isso mesmo, diz que *“ficar calado requer anos de prática”* (COUTO, 2009, p. 14), anos que são o tempo de gravidez da narrativa que lemos, desde o silêncio imposto pelo pai até a presença da “música” nascida, sendo o irmão Ntunzi um importante provocador do trânsito entre essas ambiguidades.

3. Um trânsito transgressor com Ntunzi

Nesse jogo de tensão entre silêncio e barulho, entre dizer e não dizer, há uma figura importantíssima: Ntunzi, o filho mais velho. Ntunzi, apesar de também silenciado pelo pai, é um rapaz que conheceu a mãe, que viveu no “*Lado-de-Lá*” e que tem memórias não reprimidas do passado. Assim, ele, paulatinamente, apresenta-se como um mediador entre Jerusalém e o Lado-de-Lá, entre as interdições do pai e os desejos recalcados de conhecimento de seu irmão Mwanito.

Após observar um momento de prática de silêncio do irmão com o pai, Ntunzi indaga, provocativamente, Mwanito:

- Outra vez essa treta do silêncio?
- Não diga isso, Ntunzi.
- Esse velho enlouqueceu. E o pior é que o gajo não gosta de mim.
- Gosta.
- Por que nunca me chama a mim?
- Ele diz que sou um afinador de silêncios.
- E você acredita? Não vê que é uma grande mentira?
- Não sei, mano, que hei-de fazer se ele gosta que eu fique ali, todo caladito?
- Você não percebe que isso tudo é conversa? A verdade é que você lhe traz lembranças da nossa falecida mãe. (COUTO, 2009, p. 15).

Esse papel provocador de Ntunzi é fundamental para que Mwanito se forme como um narrador de toda a encenação do pai. Ao contrário de Mwanito, Ntunzi não consegue lidar com o silêncio, sem nomeá-lo de “treta”, sem chamar o pai de “velho louco”, sem se sentir desconsiderado pelo pai. E é justamente essa falta de habilidade de trabalhar os seus dilemas que coloca Ntunzi em posição de conflito diante do pai, em um recíproco processo de negação. O fato de Silvestre nunca clamar pela presença do filho mais velho para que mantenham-se em silêncio é um modo de o pai acenar para essa inabilidade do filho e de simbolizar a distância que deve ser mantida entre eles, já que Ntunzi traz marcas do mundo que se procura apagar.

De modo oposto, Silvestre procura a aproximação com Mwanito e revela a sensibilidade do filho em lidar com dilemas ao nomeá-lo como um “afinador de silêncios”. Esse jogo de oposição entre os dois termos revela a necessidade de equilibrar os contrários na obra, uma vez que, ordinariamente, o que se afina são os barulhos, e não os silêncios. No caso da família desterrada, entretanto, o silêncio é que necessita de afinação, no sentido de que é com ele que se precisa lidar, para atingir o conforto necessário. Lidando com esse silêncio, portanto, o caçula tem condições de refletir, de gestá-lo com sensibilidade até que ele tome a forma de discurso catártico, metaforizado como música.

Por outro lado, o oposto ao silêncio patriarcal, Ntunzi é um importante responsável por desfazer as crenças, por desmentir o pai, por gestar barulhos na mente do irmão. Se, por um lado, o pai encena para silenciar os filhos, por outro, Ntunzi é uma resistência aos ditos e interditos do patriarca, que se pretende ditador e detentor da lei. Acontece que regular Ntunzi não é nada fácil, pois ele conhece as máscaras do pai e as máculas do passado e do “Lado-de-Lá”, por isso pode afirmar, categoricamente, que tudo aquilo que viviam era uma “grande mentira” (COUTO, 2009, p. 15).

Desse modo, em outro ponto da narrativa, Ntunzi provoca Mwanito novamente:

- Agora, porém, não será que o meu irmãozinho quer ver o outro lado?
- Que outro lado?
- O outro lado, você sabe; o mundo, o Lado-de-Lá! (COUTO, 2009, p. 26).

Mwanito, indeciso, diz:

- Vamos fugir, mano? – perguntei, com contido entusiasmo. (COUTO, 2009, p. 27).

Nessa conversa entre Ntunzi e Mwanito, ironicamente nomeado de “irmãozinho”, fica nítida a tensão entre os desejos do caçula ao ter um “contido entusiasmo”. O tom de entusiasmo e contenção – em peculiar paradoxo – é manifestado com uma pergunta que externa, ambigualmente, medo e desejo, vontade de ficar e de fugir. Há, na pergunta de Mwanito, uma vontade de conhecer os barulhos do mundo misturada com o medo que os silêncios de Jerusalém sempre lhe proporcionaram, pela figura centralizadora do velho Silvestre.

Do equilíbrio entre Ntunzi e Silvestre é que Mwanito tem a possibilidade de fazer o trânsito entre as mentiras e as verdades, entre o presente e o passado, entre a contenção e o entusiasmo, entre os barulhos e os silêncios. Afinando esses elementos, como um

habilidoso artista, Mwanito junta os cacos de uma existência, como se organizasse notas de uma melodia, acordes de uma canção.

Vemos, assim, como o narrador é um (d)enunciador de silêncios e um desmascarador da encenação do pai, pois equilibra os paradoxos e os conflitos entre Ntunzi e Silvestre. Narrando, ele dá forma a um discurso contido e entusiasmado, tensionando as vozes do pai e do irmão, os silêncios de Jesusalém e os barulhos do “Lado-de-Lá”, a vontade de fugir e o medo de ficar. Dessas tensões, Ntunzi vai tirando as migalhas que formarão seu percurso rumo ao conhecimento de suas origens e das histórias veladas do lado-de-lá, o mundo apagado pelo eterno tempo presente paterno.

4. (D)enunciação de uma loucura vitalícia

Ao final da narrativa de Mwanito, deparamos com um cenário familiar diferente daquele que encontramos no início. Isso ocorre pelo fato de a realidade encarada pelo filho caçula ir sobrepondo os *atos de fingir* do pai. Jesusalém não se sustenta num mundo marcado por memórias de guerra, o futuro sem marcas do passado não é alcançado e Silvestre, de criador de um mundo fictício, passa a um homem louco imerso numa realidade que não lhe reserva morada.

O mundo que Silvestre procura negar, paradoxalmente, é o que se afirma na narrativa de Mwanito, afinando os silêncios. Ao afinar, o narrador revela que os silêncios fazem mais barulhos do que, de fato, calam. Enquanto o pai procura interditar as memórias, os filhos, cada um com sua estratégia de combate ao trauma transferido a eles pelo patriarca, dão vozes a discursos que revelam dilemas existenciais de todo o núcleo

familiar desterrado, fragmentado e, inclusive, ficcionalizado por Silvestre, o frustrado ditador, o utópico Vitalício.

Tratando dessa ficcionalização excessiva, retomamos Freud, que diz: “*quando as fantasias se tornam exageradamente profusas e poderosas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose*” (FREUD, s.p.). Esse exagero de encenação, de fantasias, de negação da realidade é que leva Silvestre Vitalício à loucura, à alienação em relação ao mundo que, por medo, nomeava apenas de “Lado-de-Lá”.

Nas últimas páginas da narrativa, quando o exército aparece em busca de um parente da família, tio Aproximado, este acusa Silvestre de participar de sua apreensão, mas Mwanito, mais uma vez, (d)enuncia a alienação do pai: *Meu pai não escutou, não olhou, não falou. Ele existia em outra dimensão e era apenas a sua projeção corpórea que figurava diante de nós* (COUTO, 2009, p. 262).

No trecho citado, fica clara a maturidade de Mwanito e sua diferenciação em relação ao passado, pois agora ele reconhece a loucura do pai, da qual Ntunzi, rancorosamente e agressivamente, sempre tratava.

Mais ao final, vemos que o lugar de Silvestre na vida familiar já não condiz com o posto de ditador que ele almejava e que, de certa forma, teve durante algum tempo em Jerusalém: *Todos tinham encontrado um lugar. Eu reencontrava a minha primeira casa. Meu pai ganhava morada na loucura* (COUTO, 2009, p. 234).

Assim, enquanto os filhos ocupavam um não lugar em Jerusalém, pela falta de sentimento de pertença e pela falta, sobretudo, de passado, de origem, Silvestre encenava um pertencimento que, aos poucos, mostra-se pura fantasia, pura neurose. E é nesse sentido que a narrativa, aproximando-se do fim, encontra um lugar para os filhos de Silvestre, por eles buscarem uma identidade que não fosse aquela forjada pelo pai. Ao

contrário disso, o patriarca, do suposto lugar que ocupava em sua encenação desregrada, transfere-se, sob o olhar do habilidoso afinador de silêncios Mwanito, para o espaço da loucura, onde ele ganha morada.

Considerações finais

494

Em um cenário de conflitos e guerras, como Moçambique e a África de colonização portuguesa, a narrativa de Mwanito é um interessante exemplo de como a memória é construtora da identidade e do quanto a linguagem é responsável pelos trânsitos do sujeito pelo espaço em que vive. Não fosse a linguagem – ou sua negação, por meio da imposição do pai – Jerusalém não seria construído. Do mesmo modo, sem linguagem, Jerusalém não seria desvelado por Mwanito, para que ele pudesse descobrir que o mundo em que a família deveria, de fato, ter morada era o “Lado-de-lá” tão interdito pelo patriarca em estado de trauma.

Fonseca e Cury afirmam que Mia couto é

um ser de fronteira enquanto escritor que assumidamente fala a partir da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também ele “de fronteira”, numa enunciação (...) que rompe com o pensamento central, propondo ‘outras lógicas’. Não é por acaso que muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros, estrangeiros. (FONSECA e CURY, 2008, p. 106)

São justamente esses espaços e sujeitos de fronteiras que encontramos no romance “Antes de nascer o mundo”: pela presença fronteira do narrador, entre afirmar e negar o lugar do pai, da tradição, do silêncio; pela presença de Ntunzi, vivendo em Jerusalém, mas transitando pelas memórias do mundo de lá; pela fronteira do pai entre o real e o imaginário, atingindo a loucura por não conseguir exatamente manter-se equilibrado nesse lugar tão inabitável para ele, diante das angústias e memórias em busca de esconderijo.

De um evento de trauma e conflitos, portanto, nasce uma narrativa que revela e simboliza a realidade, em diálogo com o imaginário, libertando Ntunzi e Mwanito de Jerusalém, fazendo nascer-lhes um novo mundo. Ao contrário disso, para Silvestre Vitalício, que não consegue simbolizar a dor, o imaginário é a sua eterna prisão, que o condena perpetuamente à loucura, em função da negação de sua própria existência e identidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da percepção artística: uma introdução à teoria da percepção inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: **Gradiva de Jensen e outros trabalhos – volume IX**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras: seres e enunciações. In: **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- GOULART, Audemaro Taranto. **Poética e gênese literária**. In: **Remate de Males**. Revista do Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, Campinas, n. 18, 1998.
- GOULART, Audemaro Taranto. A insatisfação com as margens do rio. In: **Portos flutuantes: trânsitos ibero-americanos**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra. A palavra poética: experiência formante. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). **Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHOLLAMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHOLLAMER, Karl Erik e OLINTO, Heidrun Krieger. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DUALIDADE E FEMININO NO CONTO “O PRESÉPIO”, DE CARLOS

DRUMMOND ANDRADE

Susana Cristina de Carvalho (UNINCOR)

Resumo: No livro Contos de aprendiz, de Carlos Drummond de Andrade, há a representação de diversas personagens femininas e em alguns contos, elas desempenham o papel de protagonistas. Esta comunicação objetiva analisar o conto “Presépio”, que tem como protagonista Dasdores, personagem que oscila entre seus afazeres e pensamentos. A análise consistirá em buscar identificar estratégias utilizadas pelo pai de Dasdores para mantê-la afastada “de pensamentos ruins”, procurando demonstrar o que aparece de forma evidente na narração e o que podemos depreender.

Palavras-chaves: feminino; manipulação; religião.

O conto presépio narra a história de Dasdores, personagem que vivencia o conflito entre a arrumação do presépio e a ida à missa, ocasião em que encontrava seu namorado.

O conto se passa numa cidade interiorana e pequena, onde eventos festivos são raros e a maioria das opções de lazer está relacionada diretamente a festas religiosas: “O cinema não foi inventado, ou, se o foi, não chegou a esta nossa cidade, que é antes uma fazenda crescida” (ANDRADE, 2010, p, 45)

Há, no conto, a presença de um narrador em terceira pessoa que faz questionamentos sobre a personagem, talvez para revelar a condição da mesma, que vive aprisionada a obrigações domésticas.

Na primeira metade do século XX, parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da natureza feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável. A família era tida como central na vida das mulheres e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, a “filha”, uma senhora casada, a “esposa”. A dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de “dona de casa”, parte integrante das atribuições naturais da mulher. (PINSKY, 2013, p. 470)

O título do conto, presépio, evidencia relação entre o enredo e religião católica.

Na encíclica *Rerum Novarum*, de 1891, o papa Leão XII (1810-1903) faz uma distinção entre o trabalho do homem e o da mulher afirmando a distinta natureza entre o masculino e o feminino, a missão da mulher na família e na educação dos filhos, a jornada de trabalhos domésticos, o papel psicológico da mulher na estrutura afetiva dos filhos. Na consolidação da era industrial, Pio XI (1857-1939), em *Quadragesimo Anno*, de 1931, postula um salário para o homem capaz de liberar a mulher da força do trabalho, valorizando as funções de mãe, esposa e administradora do lar. Outrossim, João XXIII (1881-1963), em *Pacem in Terris*, de 1963, lembra que a primeira missão de esposa e mãe deve estar compatibilizada com as condições reais de trabalho. Defende a realização profissional da

mulher como elemento integrante de sua dignidade humana. No final do Concílio Vaticano II, em 1965, foi proclamado que “a hora está chegando, de fato já chegou, quando a vocação da mulher é reconhecida em sua totalidade, ou seja, o momento em que as mulheres adquirem uma influência, uma efetivação e um poder no mundo jamais conquistado antes”. (BONNICI, p.203)

Como podemos perceber pela citação acima, a mulher só começará a ter o seu lado profissional valorizado a partir de 1963. Se pensarmos que a primeira publicação do livro *Contos de aprendiz* data de 1951, depreenderemos que no momento em que foi escrito a igreja postulava para a mulher a função de mãe e dona-de-casa.

No conto o narrador ao apresentar a protagonista, colocará quais eram suas atribuições e essas irão ao encontro ao que Igreja Católica apregoava como deveres da mulher:

Dasdores e suas inúmeras obrigações: cuidar dos irmãos, velar pelos doces de calda, pelas conservas, manejar agulha e bilro, escrever as cartas de todos. Os pais exigiam-lhe o máximo, não porque a casa seja pobre, mas porque o primeiro mandamento da educação feminina é: trabalharás dia e noite... (ANDRADE, 2010, p.45)

O trecho acima deixa claro que Dasdores tinha que cumprir todas essas funções que faziam parte de um receituário de ideal feminino, fundamentado com a ideologia da

religião judaico-cristã, que pregava o cuidado com a casa; a família; os irmãos, espécie de preparação para a maternidade. Essa descrição, colocada como um mandamento da educação feminina reforça um cuidado na ocupação da personagem feminina, como se houvesse um objetivo maior, subentendido em tantos afazeres.

Se o narrador nos demonstra que há um intuito ao fazer com que Dasdores cumpra tantas obrigações domésticas, logo abaixo ele irá deixar clara sua intenção, pois ele abrirá um diálogo com o leitor, fazendo questionamentos sobre o que uma mulher sem ocupações é capaz de fazer.

Se não trabalhar sempre, se não ocupar os todos os minutos, quem sabe de que será capaz a mulher? Quem pode vigiar sonhos de moça? Eles são confusos e perigosos. Portanto é impedir que se formem...(ANDRADE, 2010, p.45)

Esse diálogo com o leitor leva a uma reflexão sobre os desejos femininos e seus perigos. O narrador, ao pontuar que o sonho é “confuso e perigoso”, também deixa claro que não está se referindo a qualquer sonho, mas a sonhos que podem comprometer a personagem feminina, segundo a ótica cristã que modula o conto, à perda de sua pureza, atributo fundamental da “mulher de família”:

De fato, a sexualidade feminina, as funções biológicas e as secreções a elas ligadas costumavam ser matéria prima para definir as imagens de mulher mais marcantes e recorrentes e estas vinham aos pares – a “casta” e a “impura”, a “santa” e a “pecadora”,

“Maria” e “Eva”- como polos opostos que ajudam a definir um ao outro. No Brasil não foi diferente. Mesmo a chegada do século XX não provocou grandes rupturas: permaneceram as heranças europeias do medievo que valorizavam a pureza sexual das mulheres e condenavam as que se deleitavam no sexo. (PINSKY, 2013, p.471)

Observamos pelo exposto acima como o cristianismo desde suas origens tem buscado manipular a vida sexual das pessoas, mas até então pregava a castidade tanto para o homem como para a mulher; com o passar dos tempos e com o aumento do número de casamentos, começou a postular a virgindade apenas para as mulheres:

Na antiguidade tardia, numa época em que o casamento se tornava mais corrente e até estável, a apologia cristã da virgindade se dirigia às mulheres, exortando-as a não se casarem. Era um discurso de homens dirigido às mulheres e, mais do que isso, uma imagem masculina da mulher. Mas como A. Roussele, num mundo onde os pais decidiam o casamento das filhas, nenhuma mulher, salvo se fosse órfã e resistisse às pressões que sobre ela se fizessem, poderia permanecer virgem. Foi, portanto, às mães que se dirigiu este discurso, para que fizessem ver às filhas a virtude da vida continente. (VAINFAS, 1986, p.9).

Como podemos notar, a mulher é cuidada por suas famílias a manter-se virgem, pois era um enaltecimento ser casta, e público alvo deste discurso era a mulher e sendo nossa personagem uma mulher nada mais normal de que suas ocupações eram providenciadas para mantê-la afastada dos pensamentos que poderiam colocar em risco a sua castidade. Dasdores, no entanto, não se deixava persuadir com tamanha facilidade:

Dasdores multiplica-se, corre, delibera e providencia mil coisas. Mas é um engano supor que se deixou aprisionar por obrigações enfadonhas. Em seu coração ela voa para o sobrado da outra rua, em que fumando ou alisando o cabelo com brilhantina, está Abelardo. (ANDRADE, 2010, p. 45)

No trecho, o narrador comprova as expectativas do leitor, mostrando que a protagonista era mantida o tempo todo ocupada para que não pensasse em Abelardo. Quando na narração se utiliza a conjunção adversativa “mas”, já será introduzida uma provável caracterização da personagem que cumpri com tudo que lhe é imposto e tedioso, mas não se deixa levar pelo fado das obrigações apenas, pois nossa personagem vai demonstrando ao longo do enredo que não era persuadida tão facilmente, a ponto de esquecer o seu verdadeiro desejo.

O narrador continuará mantendo diálogo com o leitor, mas dessa vez ele direciona a conversa aos pais através do vocativo “ó pais”:

Das mil maneiras de amar, ó pais, a secreta é a mais ardilosa, e eis a que ocorre na espécie. Dasdores sente-se livre em meio às tarefas,

e até mesmo extrai delas algum prazer. (Dir-se-ia que as mulheres foram feitas para o trabalho... Alguma coisa mais do que resignação sustenta as donas de casa.) Dadores sabe combinar o movimento dos braços com a atividade interior – é uma conspiradora – e sempre acha folga para pensar em Abelardo. (ANDRADE, 2010, p.46)

Se atentarmos para o substantivo “espécie”, utilizado pelo narrador, notaremos que ele está generalizando e dizendo que as mulheres não se conformam apenas em trabalhar, mas que sabem também burlar as imposições sociais. Impõe-se, nesse sentido, uma imagem feminina dupla, conforme aquela que constitui a imagem da mulher pela Igreja.

O tempo no conto é marcado por um acontecimento, a véspera de natal. É a partir desta marcação temporal que Dasdores vivencia seu grande dilema:

Esta véspera de Natal, porém, veio encontrá-la completamente desprevenida. O presépio está por armar, a noite caminha, lenta como costuma fazê-lo no interior, mas Dasdores é íntima do relógio grande da sala de jantar, que não perdoa, e mesmo no mais calmo povoado o tempo dá um salto repentino, desafia o incauto: “Agarra-me!” Sucede que ninguém mais, salvo esta moça, pode dispor o presépio, arte comunicada por uma tia já morta. E só Dasdores conhece o lugar de cada peça, determinado há quase dois mil anos, porque cada bicho, cada musgo tem seu papel no

nascimento do Menino, e ai do presépio que cede a novidades.
(ANDRADE, 2010, p.46)

Aqui, o narrador irá colocar um elemento muito importante na obra de Drummond, que é a perplexidade do poeta diante da modernidade, pontuando que o tempo é fugaz até nos lugares mais remotos e que desafia todos a prendê-lo, sendo esta uma tarefa impossível para até quem tem intimidade com o relógio.

Outro ponto importante na citação acima é questão da tradição, pois Dasdores só domina a arte de montar o presépio porque aprendeu com uma tia já morta. Este trecho nos faz supor que as orientações cristãs recebidas pela tia, há décadas, são as mesmas que continuam regendo a vida da protagonista. A questão da relevância do tradicionalismo continuará sendo confirmada quando o narrador fala sobre a determinação das peças na montagem do presépio, sendo esta imposição que não pode ceder a novidades.

O enredo continua sendo desenvolvido com descrição dos elementos que configuram o presépio e Dasdores perante a ausência de Abelardo transfere o desejo para a obrigação.

Os camelos, bastante miúdos, não guardam proporção com os
cameleiros que os tangem; mas são presente da tia morta, e
participam da natureza da família. Através de um sentimento
nebuloso, afigura-se-lhe que tudo é uma coisa só, e não há limites
para o humano. Dasdores passa os dedos, com ternura, pelos
camelinhos; sente neles a macieza da mão de Abelardo.
(ANDRADE, 2010, p. 47).

O narrador ao utilizar o adjetivo “nebuloso” para caracterizar o sentimento que invade Dasdores, dá espaço a interioridade da personagem, sendo possível pensar que o toque da personagem nos camelinhos une sagrado⁹⁵ e profano.

Se pensarmos na definição do termo “sagrado”, veremos que a montagem do presépio é um ritual de simbolismo religioso para muitos. Mas, para nossa personagem, o que poderia ser uma experiência transcendental acaba não acontecendo, pois o toque no camelinho é antes uma lembrança de Abelardo e portanto, da carne, da experiência terrena.

O enredo do conto continua com a luta que a protagonista trava contra o tempo, continuando seu trabalho, mesmo com todas as adversidades que vão surgindo, como é o caso da visita inesperada das amigas que, após partirem, deixam Dasdores com o pensamento tão fixo em Abelardo, chegando a ter uma espécie de alucinação com o namorado, pois o vê em todos os lugares.

A narração vai destacando os sentimentos de Dasdores, que se tornam uma miscelânea de prazer, medo e culpa:

Entretanto, o prazer de distribuir as figuras, de fixar a estrela, de espalhar no lago de vidro os patinhos de celuloide, está alterado ou subtrai-se. Dasdores não o saboreia por inteiro. Ou nele se insinuou o prazer da missa; ou o medo de que o primeiro, prolongando-se, viesse a impedir o segundo; ou o sentimento de culpa, ao misturar o sagrado ao profano, dando, talvez! Preferência a este último, pois no fundo da caminha de palha suas mãos acariciavam o Menino,

1-Sagrado, adj. referente ao ritos ou ao culto religioso; inviolável; profundamente venerável, santo.

mas o que pele queria sentir – sentia, Deus me perdoe – era um calor humano, já sabeis de quem. (ANDRADE,2010, p.48)

A personagem sente certa culpa por seus sentimentos, mas não se deixa abater, e o narrador nos confirma que a Dasdores não consegue desvencilhar-se do pensamento que a consome, pois seus pensamentos surgem de forma intensa e natural, no qual o sagrado cede lugar ao profano na sua imaginação.

O conto finaliza pontuando a questão do tempo, que se coloca como um impedimento para a protagonista realizar o que mais deseja, conjuntamente a ele unem-se outras adversidades e o desfecho nos traz um mistério e algumas possibilidades de interpretação que o narrador deixa em aberto.

Mas Dasdores continua, calma e preocupada, cismarenta e repartida, juntando na imaginação os dois deuses, colocando os pastores na posição devida e peculiar à adoração, decifrando os olhos de Abelardo, as mãos de Abelardo, o mistério prestigioso do ser de Abelardo, a auréola que os caminantes descobriram em torno dos cabelos macios de Abelardo, a pele morena de Jesus, e aquele cigarro – quem botou! – ardendo na areia do presépio, e que Abelardo fumava na outra rua. (ANDRADE, 2010, p.49)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. A. **Contos de aprendiz**. Rio de Janeiro: Record, 2001

PINSKY, C.B. A era dos modelos rígidos. In: **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
VAINFAS, R. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

A LITERATURA COMO ESPAÇO DE INDEPENDÊNCIA PARA AS MULHERES

Tais Matheus da Silva (UNESP/Araraquara)

Resumo: A luta por espaços de independência e autonomia alicerça o surgimento do movimento feminista. No entanto, antes mesmos do debate sobre a participação política das mulheres na sociedade, muitas escritoras contrariaram a lógica imposta pelo cânone-essencialmente masculino -, seja por fugirem aos temas que lhes eram permitidos, seja por apropriar-se da linguagem artística para construir espaços alheios à dominação patriarcal. Desse modo, pretendemos discutir a problemática histórica, teórica e crítica inerente à produção literária das mulheres espanholas, na segunda metade do século XIX. Para tanto, abordaremos a produção das escritoras Rosalía de Castro e Carolina Coronado observando e comparando como ambas as escritoras fizeram da Literatura um espaço de autoconhecimento e crítica à condição da mulher.

Palavras-chaves: mulher e literatura; feminismo; escritoras espanholas; Rosalía de Castro; Carolina Coronado.

1. Precedentes históricos: as mulheres no Iluminismo

As ideias Ilustradas do século XVIII são os pontos de partida e chegada para a configuração de uma ordem simbólica diferente, instauradora de novos sistemas ideológicos a partir dos quais se construiu um novo paradigma mental, o projeto da modernidade. A instauração desse projeto remonta aos movimentos de emancipação liderados pela burguesia, divulgado pelas bandeiras de *Igualdade, Liberdade e Fraternidade*, que tiveram seu marco histórico na Revolução Francesa, em 1789.

No centro do sistema de valores da sociedade burguesa, está a Razão, principal instrumento do homem para enfrentar os desafios e problemas que o rodeavam. Nesse contexto, a Razão possibilita, em função do acúmulo e multiplicação dos conhecimentos, a construção de um novo mito articulador do projeto ideológico da modernidade, a dicotomia fundamental Razão-Natureza. Assim, na medida em que se adquire conhecimento aumenta-se o grau de domínio ou domesticação da natureza.

Essa lógica é argumentada pelo filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1978), ao defender que a ordem social estruturada conforme a Razão – principal traço do processo civilizatório – não procede da Natureza, senão que se concebe socioculturalmente a partir de convenções e pactos estabelecidos pelos próprios homens, inseridos em seu tempo histórico. Por conseguinte, a dinâmica da civilização nos moldes do pensamento iluminista, impulsionada pelo liberalismo burguês, resultou na reinvenção de um sujeito político, o cidadão recém-saído do mundo clássico assumindo uma nova posição social, em que a autonomia, a capacidade e a propriedade determinam o perfil do sujeito politicamente ativo.

Tal transformação reforça e justifica a relação entre os valores fundamentais defendidos por pensadores iluministas e as atividades comerciais da burguesia. Desse modo, entende-se que na compra e venda, o que efetivamente importa é a *igualdade jurídica* e a *tolerância*, ou seja, a relação comercial deve ser independente da situação socioeconômica, religiosa e filosófica dos atores do ato comercial, que, por sua vez, é consentido pela *liberdade* do exercício comercial e pela *propriedade privada*, tão essencial à sociedade capitalista (GOLDMANN,1967).

Contudo, o Século das Luzes não iluminou, igualou ou libertou a todos como previa. O universalismo ilustrado, pelo contrário, excluiu da atividade pública grande parte

da população que não possuía os requisitos adequados ao exercício da política, cidadania e tampouco do ato comercial. A atividade pública também foi negada às mulheres, gerando uma série de dicotomias não paritárias, sobretudo no que diz respeito às relações entre os sexos masculino e feminino, como articuladores de outros pares dicotômicos e relativos à oposição básica Razão-Natureza, tais como atividade/passividade, concreto/abstrato, público/privado (DUEÑAS, 2009, p. 30- 31).

Baseadas nessas oposições, a implantação do projeto da modernidade e a ampla divulgação dos direitos do homem e do cidadão conformam a incipiente organização política gestora, a partir de uma prática excludente e exclusiva:

Exclusivo puesto que en el desarrollo legal de los principios revolucionarios se pusieron, antes que nada, las bases jurídicas para la concurrencia en plenitud de facultades al ejercicio de la ciudadanía activa, mientras que se evitaba, en la medida de lo posible, formular, explicitar, las condiciones de la exclusión, lo cual poseía el efecto doble de generar un cuerpo natural e incontrovertiblemente dotado para la gestión de lo político, al mismo tiempo que soslayaba, mediante el silencio, la realidad de un amplio sector de agraviados, mayoritariamente agraviadas, que quedaban en las márgenes de la ciudadanía plena. (ESPIGADO, 2006, p. 28).

Delimitar a aptidão ao exercício da cidadania e ocultar os fundamentos excludentes dessa nova ordem que se impunha, implica a criação de uma série de discursos que legitimam a exclusão na medida em que valorizam a posição do excluído, associando-o ao

equilíbrio e à sustentação da ordem (ESPIGADO, 2006). Inclusive o discurso rousseauiano (1978), que faz inúmeros elogios à liberdade da qual desfruta o selvagem, na pureza do seu estado natural, em contraponto ao artificialismo da civilização. Essa colocação remete à discussão acerca de quais estruturas pertencem à civilização ou ao estado natural, e de que maneira delimitam-se os espaços de atuação dos indivíduos e os papéis que devem desempenhar segundo a dicotomia fundamental do pensamento iluminista.

Segundo Lynn Hunt (2009), a partir dos movimentos revolucionários liderados pela classe burguesa, ocorreu uma crescente definição dos espaços público e privado, de tal modo que à esfera pública correspondem a civilização, a Razão, o homem, o político, a produção; ao passo que à esfera privada correspondem a família, a Natureza, a mulher, o doméstico e a procriação. Hunt (2009, p. 23) afirma que “as mulheres eram tidas como representação do privado, e a sua participação ativa como mulheres em praça pública era rejeitada por praticamente todos os homens”. Logo, entendemos que as relações entre gêneros incorporaram os valores do novo regime, que não suprimiu a opressão milenar da mulher, mas tratou de camuflar tal opressão com discursos de valorização da mulher como sustentáculo da nova ordem, na função de procriadora do principal bem da sociedade moderna, sua população.

En lo que concierne a la mujer, el Siglo de las Luces supone el tránsito del viejo modelo judeocristiano que identifica feminidad con lujuria y tentación carnal, a la nueva representación que resalta el “pudor natural” del “sexo débil” y la canalización del “instinto

genital” hacia la maternidad. (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 208).

Desse modo, limitar a atuação da mulher ao espaço privado significa defender a fronteira entre o público e o privado, da qual dependia não apenas a sobrevivência do grupo de parentesco, mas a nação, cujo poder estava submetido às atribuições que se colocavam ao desempenho reprodutivo (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 208). Ora, no projeto ideológico da modernidade, a família constitui o microcosmo onde se deveriam atualizar as premissas de tal projeto. Assim, governar a sexualidade feminina resulta na manutenção dessa nova ordem construída sobre as bases do patriarcado, a partir da transposição do modelo estatal para o âmbito privado:

A qualidade da vida pública depende da transparência dos corações. Entre o Estado e o indivíduo, não há necessidade da mediação dos partidos ou dos grupos de interesse, e os indivíduos devem realizar sua revolução pessoal, reflexo daquela que se realiza no Estado. Segue-se daí uma profunda politização da vida privada. (HUNT, 2009, p. 21).

Como resultado de um movimento que, contraditoriamente, toma por emblema a deusa romana Liberdade, e exclui a mulher da vida pública, desde os setores periféricos da sociedade ecoam vozes femininas em reivindicação aos direitos essenciais de cidadania, liberdade, igualdade e legalidade. No artigo *Hijas de la Libertad y ciudadanas revolucionarias*, Dominique Godineau (2006) investiga a participação das mulheres em todo o processo revolucionário do fim do século XVIII, na França. Godineau destaca a

presença feminina nas tribunas públicas como um meio simbólico de pertencimento à esfera política, visto que essas tribunas tinham uma função política essencial na mentalidade popular, a de controlar os eleitos. Assim, tomar lugar na tribuna significa exercer a cidadania, ainda que essa participação não represente a posse dos atributos necessários ao exercício político. Valcárcel (2005, p. 4) afirma que naquele período “*Las mujeres son, consideradas en su conjunto, la masa pre-cívica que reproduce dentro del Estado el orden natural. No son ciudadanas porque son madres y esposas.*”

Ademais, Godineau (2006) relata a formação de clubes majoritariamente femininos, destinados a discutir problemas da política local ou nacional e a exercer trabalhos filantrópicos. Contudo, esses clubes adquiriram força política e foram terminantemente proibidos em 1793, sob o argumento de que “*No es posible que las mujeres ejerzan los derechos políticos*” (GODINEAU, 2006, p. 39), ainda que tal proibição não as tenha impedido de levar adiante a militância política.

A atuação política da mulher no fim do século XVIII e durante o século XIX (quicá ainda hoje) está diretamente ligada à reivindicação de uma identidade de cidadã, validada pela atuação pública. Em virtude do próprio momento histórico, segundo Espigado (2006, p. 30), as mulheres valiam-se de estratégias próprias das contradições sustentadoras dos pilares da cidadania liberal: por um lado, denunciavam a traição do princípio de igualdade assexuado e, por outro lado, considerando a distribuição dos papéis determinados a ambos os sexos, reclamavam a valorização da virtude intransferível da mulher, a maternidade, supervalorizando o estatuto diferencial do sexo feminino e fazendo-o, portanto, merecedor de reconhecimento político.

Apesar de contraditórios, foram esses os primeiros passos do feminismo, ainda em fase embrionária, na luta pelos direitos vedados às mulheres. Neste contexto, destacam-se

as iniciativas de Olympe de Gouges — *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de 1791 — e Mary Wollstonecraft — *A Vindication of the Rights of Woman* de 1792 — de reformular os direitos da mulher cidadã e buscar um espaço de reivindicação e atuação nas práticas culturais e políticas da nova cidadania.

El feminismo tiene su obra fundacional en la Vindicación de Mary Wollstonecraft, un alegato pormenorizado contra la exclusión de las mujeres del campo completo de bienes y derechos que diseña la teoría política rousseauiana. Esta obra decanta la polémica feminista ilustrada, sintetiza sus argumentos y, por su articulación proyectiva, se convierte en el primer clásico del feminismo en sentido estricto. El pensamiento ilustrado es profundamente práctico. Se plantea educir mundo: frente al que existe, prefiere imaginar un mundo como debe ser y buscar las vías de ponerlo en ejecución. Sin embargo de lo dicho no cabe deducir que la Ilustración es de suyo feminista. Es más, pienso que el feminismo es un hijo no querido de la Ilustración. (VALCÁRCEL, 2005, p. 2).

A essas primeiras manifestações públicas e discussões acerca do papel destinado às mulheres na sociedade, a historiografia denomina Feminismo Ilustrado ou Primeira onda feminista. Nesse momento, não é possível falar em ganhos propriamente ditos, visto que os códigos legais foram baseados na lógica ilustrada, que no mais delimitava os espaços de circulação feminina e suas obrigações, além de oficializar os delitos do adultério e aborto. Não obstante, foram esses os primeiros passos para a formulação de reivindicações mais pontuais, como o direito à educação, ao

trabalho, direitos matrimoniais e aos filhos – os filhos “pertenciam” aos homens – e ao voto, bases da Segunda onda feminista, conhecida também como Sufragismo.

2. A voz da mulher no Romantismo Espanhol

O Iluminismo espanhol, mais reformista que revolucionário, sofreu fortes resistências dos setores sociais mais atrelados ao Antigo Regime até o início do século XIX. No entanto, a mudança de atitudes e valores gerou aberturas até então inexistentes para as mulheres das classes médias e altas, inclusive o questionamento do espaço privado como lugar de pertencimento da mulher, conforme atesta Susan Kirkpatrick (2006, p. 121):

La difusión de la ética ilustrada del derecho de buscar la felicidad en este mundo permitió a las mujeres entre las élites urbanas encontrar en la esfera privada no sólo la obligación doméstica, sino también un espacio para la autorrealización a través del estudio, el arte, la tertulia íntima [...] La práctica de la lectura y de la escritura como actividades íntimas otorgó a estas mujeres un terreno privado donde podían consumir y hacer suyos los conceptos morales, filosóficos y políticos encontrados en lo que leían asociadas a la privacidad.

Infelizmente, não se trata de um acesso universal e igualitário à educação, pois somente as mulheres pertencentes à minoria ilustrada foram contempladas com esses avanços. Mas é inegável que sobre essa base iniciou-se uma tradição de textos escritos por

mulheres que, se num primeiro momento direcionavam-se à família, em pouco tempo abriram as portas para a esfera pública, possibilitando, portanto, a inserção de ideias e perspectivas das próprias mulheres no discurso público.

O trânsito da mulher na esfera pública, mediado pela escrita, por um lado foi incentivado, tendo em vista o reconhecimento por diversos intelectuais de que homens e mulheres são iguais quanto à inteligência e direitos, como o padre Feijoo; por outro, foi criticado com fundamento na tradição patriarcal contrária aos avanços do gênero feminino. No fim século XVIII, essa posição um tanto conservadora foi sustentada pela imprensa, propagadora de um de mulher limitada à função doméstica. Contudo, justamente entre esses diferentes modos de entender a participação social da mulher, algumas escritoras projetam no discurso coletivo novas possibilidades identitárias para as mulheres espanholas. Casos como o de María Gertrudís Hore (1742-1801) e Francisca Larrea (1775-1838) representam, cada uma ao seu modo, uma evolução possível para um romantismo feminino, uma vez que seus escritos revelam inquietações acerca da autorrepresentação.

Apesar da geração de escritoras que as sucedeu, desventuradamente, não poder contar com esses modelos de escrita, haja vista os transtornos da guerra peninsular e seu legado absolutista, influenciadores diretos no desenvolvimento da imprensa, a partir da década de 1840 os textos produzidos por mulheres reaparecem na esfera pública, como resultado do estabelecimento cultural e estético do Romantismo entre as classes altas. Afirma Kirkpatrick (2006, p. 127):

En este contexto, las mujeres de talento se encontraron enganchadas en el conflicto entre las actitudes tradicionales, que limitaban a la mujer a la casa y a la iglesia, y las nuevas ideas

liberales y románticas acerca de la dignidad y la instrucción de la mujer, acerca del individuo y su derecho a la expresión, y acerca de la escritura como expresión natural de los sentimientos.

O direito à expressão parece-nos o aspecto mais importante do crescimento de publicações autenticamente femininas ao longo do século XIX. Seja pelo ideal romântico de expressão do eu, seja pela necessidade do mercado editorial em atender a um público feminino crescente. Estamos diante de um processo de mudança cultural que abarca tanto questões econômicas e políticas, quanto de ordem ideológica e estética. O ideal de poesia romântica parece encaixar-se perfeitamente às necessidades de autoexpressão das mulheres escritoras do período, visto que exalta o verso como expressão direta da alma.

A versificação feminina tornou-se, no início do século XIX, uma alternativa para as mulheres escritoras e uma expressão socialmente permitida. Dita permissão não significa uma ruptura com velhos modelos, mas a interpretação, calcada na oposição Razão-Naturaza, de que o verso era a expressão natural e espontânea da emoção e da imaginação em vez de ser produto de um conhecimento da tradição clássica e ideias concebidas racionalmente. Assim, estabelece-se uma relação natural entre a poesia lírica e a expressão escrita das mulheres. Em outras palavras, a atividade literária das mulheres não alcança, na esfera pública, a emancipação da Razão, mas segue sob o estatuto da Natureza. Antes de que se reivindicasse referida emancipação, surge o modelo feminino burguês de “*ángel del hogar*”, uma reconfiguração moderna do modelo de comportamento ideal para a mulher casada, portadora das virtudes abnegadas, da devoção religiosa e dos sentimentos e gestos ternos (KIRKPATRICK, 2006, p. 121).

Embora o Romantismo, em geral, apresente uma imagem da mulher de inspiração mariana, virginal e idealizada, assim como o *ángel del hogar*, é sabido que um de seus alicerces é espírito revolucionário, de contestação da ordem, de ruptura com conservadorismo. Nesse sentido, a escrita literária inseriu a voz da mulher no discurso público, mas também a colocou no centro de um impasse entre a contestação da ordem e o modelo idealizado de mulher.

Na década de 1840, ocorreu na Espanha o que Susan Kirkpatrick (1992 apud OCAÑA, 2009, p. 150) denominou “*explosión de poesía femenina*”. Trata-se de uma grande produção literária de escritoras, influenciadas pelas novas ideias românticas a respeito do indivíduo, da exaltação da sensibilidade e dos sentimentos. Dentre essas escritoras Gertrudis Gómez de Avellaneda, filha de um militar espanhol e de uma jovem cubana, figura entre os grandes nomes do Romantismo espanhol. A condição de mulher não parece ter sido um empecilho para Gómez de Avellaneda transitar na cena literária do seu tempo, tendo sua obra reconhecida e elogiada por críticos e escritores da época. Autora de peças de teatro, novelas e poesia, Avellaneda destaca-se fundamentalmente por sua obra dramática, em que funde a tragédia clássica ao drama romântico. Apesar das limitações de atuar num terreno literário dominado por homens, nas novelas *Sab* de 1841 e *Dos mujeres* de 1842, Avellaneda, além do caráter questionador acerca das normas de feminilidade, estabelece uma identificação entre a condição do escravo e da mulher.

3. Autorrepresentação: os casos de Carolina Coronado e Rosalía de Castro

Ademais de produzirem nos meados do século XIX, Carolina Coronado e Rosalía de Castro apresentam outras características em comum, ambas foram autoditadas e

praticaram a autorrepresentação. Este conceito é utilizado por Susan Kirkpatrick (2006, p. 135) para apontar um traço distintivo da poesia lírica feminina do século XIX, a estreita ligação e suposta espontaneidade da postura autobiográfica.

Lo que en términos técnicos llamaríamos el sujeto de la enunciación, el “yo” que produce las palabras del texto, se representa en estos textos como el signo de la presencia del autor - en este caso, la autora – en el poema. Tal postura era a la vez peligrosa y necesaria para las practicantes de este discurso. Peligrosa porque, a pesar de la difusión de la retórica liberal, “el declarar-se sujeto autobiográfico era equivalente a invadir el terreno verbal en que actuaban los hombres. Al hablar o escribir en público, una escritora se exponía al poder temible de la opinión pública” (Valis, 1991, p. 28). Pero por eso mismo la postura era necesaria: para existir como sujeto discursivo en la esfera pública, la mujer poeta tiene que afirmarse concreta y personalmente en un acto autobiográfico (KIRKPATRICK 2006, p. 136).

Os temas mais recorrentes na poesia lírica feminina daquele momento são relativos à natureza e ao ambiente doméstico. Vejamos, a seguir, como Carolina Coronado ressignifica esses temas para discutir a problemática da mulher escritora no poema *Último canto* (CORONADO, 1991, p. 200):

Emilio, mi canto cesa;
falta a mi numen aliento.

Cuando aspira todo el viento
que circula en su fanal,
el insecto que aprisionas
en su cóncavo parece
si aire nuevo no aparece
bajo el cerrado cristal.

Celebré de mis campiñas
las flores que allí brotaron
y las aves que pasaron
y los arroyos que hallé,
mas de arroyos, flores y aves
fatigado el pensamiento
en mi prisión sin aliento
como el insecto quedé.

¿Y qué mucho cuando un hora
basta al pájaro de vuelo
para cruzar todo el cielo
que mi horizonte cubrió?;
¿qué mucho que necesite
ver otra tierra más bella
si no ha visto sino aquella
que de cuna le sirvió?

Agoté como la abeja
de estos campos los primores
y he menester nuevas flores
donde perfumes libar,
o, cual la abeja en su celda,
en mi mente la poesía
ni una gota de ambrosía
a la colmena ha de dar.

No anhela tierra el que ha visto
lo más bello que atesora,
ni la desea el que ignora
si hay otra tierra que ver:
mas de entrambos yo no tengo
la ignorancia ni la ciencia,
y del mundo la existencia
comprendo sin conocer.

Sé que entre cien maravillas
el más caudaloso río
gota leve de rocío
es en el seno del mar:
y que en nave, cual montaña,
que mi horizonte domina

logra la gente marina

por esa región cruzar.

Mas ¡por Dios! que fue conmigo

tan escasa la fortuna

que el pato de la laguna

vi por sola embarcación:

¿qué me importa el Océano

y cuantos ámbitos cierra?

¡Sólo para mí en la tierra

hay diez millas de creación!

Mar, ciudades, campos bellos

velados ¡ay! a mis ojos;

sólo escucho para enojos

vuestros nombres resonar.

Ni de Dios ni de los hombres

las magníficas hechuras

son para el ciego que a oscuras

la existencia ha de pasar.

Tal ansiedad me consume,

tal condición me quebranta,

roca inmóvil es mi planta,

águila rauda mi ser...
¡Muere el águila a la roca
por ambas alas sujeta;
mi espíritu de poeta
a mis plantas de mujer!—

Pues tras de nuevos perfumes
no puede volar mi mente
ni respirar otro ambiente
que el de este cielo natal;
no labra ya más panales
la abeja a quien falta prado,
perece el insecto ahogado
sin más aire en su fanal.

Como é possível verificar na leitura do poema, há uma exploração intensa da expressividade da língua, uma vez que os versos estão compostos em metros curtos de sete e oito sílabas poéticas, o texto possui um ritmo acelerado e as rimas constroem-se por meio de assonâncias e aliterações. Esses recursos são típicos da estética romântica e conferem, a esse texto especificamente, um tom confessional, pois o eu poemático parece expor sua angústia mais profunda, o aprisionamento do ambiente privado, que lhe cerceia liberdade criativa, por isso cessa seu canto, falta-lhe inspiração.

O eu lírico compara-se a um inseto preso, morrendo por falta de ar. Interessante notar a fragilidade d imagem escolhida para o deslocamento simbólico do eu, um inseto.

Pouco bastaria ao inseto para viver, como apenas a contemplação do mundo parece alimentar o espírito do eu lírico. No entanto, as maravilhas que almeja contemplar conhece somente pelos nomes, porque está preso às condições, sua raiz é roca – símbolo das obrigações que a sociedade lhe impõe como mulher – enquanto seu espírito de poeta é água sedenta por cruzar os céus em altos voos.

Sobre a escrita produzida por mulheres, vinculada às condições de produção do universo literário permeado por premissas patriarcais, afirma Beauvoir (1967, p. 479):

Um dos domínios que exploraram com mais amor é o da Natureza; para a moça, para a mulher que ainda não abdicou tudo, a Natureza representa o que a própria mulher representa para o homem: ela mesma e sua negação, um reino e um lugar de exílio: ela é tudo sob a figura do outro. É falando das charnechas ou das hortas que a romancista nos revela mais intimamente sua experiência e seus sonhos. Muitas há que encerram os milagres da seiva e das estações em vasos, em canteiros; outras, sem aprisionar plantas e bichos, tentam, entretanto, apropriar-se deles pelo amor atento que lhes dedicam [...]. Mais raras são as que abordam a Natureza em sua liberdade inumana, que tentam decifrar-lhe as significações estranhas e que se perdem a fim de se unir a essa outra presença. [...] Com mais razão podemos contar nos dedos as mulheres que ultrapassaram o dado à procura de sua dimensão secreta [...] Elas não contestam a condição humana porque mal começam a poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras careçam

geralmente de ressonâncias metafísicas e também de humor negro; elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério. [...] Não é um destino que a limita: pode-se compreender facilmente por que não lhe foi dado — por que não lhe será dado talvez durante muito tempo ainda — atingir os mais altos cimos.

Vemos, pois, que a atividade da escrita da mulher também está sujeita aos padrões de comportamento do momento em que vive. Conforme afirma Beauvoir, assumir integralmente sua condição humana, o que em termos bakhtinianos poderia ser chamado de autoconsciência, mostra-se como fator elementar à escrita desvinculada das normas patriarcais. No poema de Coronado revela-se a incompatibilidade entre o discurso patriarcal e a produção literária da mulher.

Também Rosalía de Castro questiona os padrões de comportamento impostos às mulheres e que lhe impedem a liberdade de escrita:

Daquelas que cantan as pombas i as frores,
todos din que teñen alma de muller.

Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡ai!, ¿de qué a teréi? (CASTRO, 2003, p. 127).

Esse poema de apenas quatro versos questiona a crítica literária, território autenticamente masculino e disseminador da tradição patriarcal. A crítica feita nesse texto constrói-se em torno de uma interrogativa retórica e ousada: qual seria o terceiro gênero a que pertencem as desertoras do código patriarcal?

O primeiro verso retoma a discussão acerca do que é permitido às mulheres escrever. Nesse momento, Rosalía resgata a tendência de uma escrita referenciada na vida que foi destinada às mulheres, com temas próprios da vida privada ou que reiteram o lugar da mulher na sociedade. Essa tendência é delimitada por dois signos que reafirmam o discurso de domesticação da mulher, haja vista que as “*pombas i as frores*” vinculam a mulher à Natureza, como apregoavam os iluministas. Pombas e flores, ademais, são passíveis de dominação e domesticação pela ação humana. Assim, as pombas podem ser criadas em cativeiros e são mães dedicadas e cuidadosas com as crias; já as flores podem ser cultivadas em vasos para o adorno da sala de jantar burguesa, papel muito próximo aos aspectos decorativos da mulher burguesa, mas também ao seu papel procriador e articulador da ordem doméstica.

Interessante, ainda, verificar como se inicia o verso que delimita a tendência estética da produção literária de mulheres, “*Daquelas*”. A utilização do pronome demonstrativo em terceira pessoa marca a posição próxima da pessoa a quem se fala ou a posição distante daquela da qual se fala, de tal maneira que o eu lírico, uma escritora, declara-se distante ou alheia a tal tendência estética.

Considerações finais

Dentro das possibilidades de seu tempo e sua classe, vimos mulheres do fim do século XVIII e início do XIX trilhando os caminhos da literatura para conquistar espaços na esfera pública. Carentes de uma tradição de escrita desvinculada dos padrões patriarcais, podem sugerir interpretações relacionadas à referida tradição. Entretanto, é inegável que a

escrita representou, para elas e para a história cultural, a luta por um espaço que pudesse acomodar suas reflexões.

Susan Kirkpatrick (2006, p. 136) afirma que escrita autorrepresentativa das mulheres do século XIX outorga existência discursiva a um sujeito novo na cultura impressa espanhola. Trata-se de um sujeito feminino que tem uma história pessoal, um indivíduo que se transforma, evolui no tempo e intervém na cultura escrita a partir de sua experiência.

Assim, a reflexão sobre a condição da mulher e da mulher escritora no século XIX transcende a reflexão histórica, para adentrar ao nível estético. Como vimos nos poemas de Carolina Coronado e Rosalía de Castro, a reflexão metalinguística, isto é, o fazer poético e as relações da poeta com texto, é estratégia discursiva que além de revelar as mazelas de seu tempo, eleva seus poemas à universalidade, pois condensa a angústia do artista ao ver sua criação defrontar-se com limites impostos socialmente.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. 2 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.
- CASTRO, R. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- CORONADO, C. **Poesías**. Madrid: Castalia, 1991.
- DUEÑAS, B. S. **Literatura e feminismo: Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX**. Sevilla: Arcibel Editores, 2009.
- ESPIGADO, G. Las mujeres en el nuevo marco político. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3 p. 27-60
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J. **Obras escogidas**. Madri: Rivadeneyra, 1863.
- GARCÍA, F. V e MENGÍBAR, A. M. La sexualidad vergonzante. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3.

- GODINEAU, D. Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias. In: DUBY, G.; PERROT, M. (orgs.). **Historia de las mujeres**. 5. ed. Madrid: Santillana, 2006. v. 4 p. 33-54.
- GOLDMANN, L. **La ilustración y la sociedad actual**. Caracas: Monte Ávila, 1967.
- HUNT, L. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, M. (org.) **História da vida privada: da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. v. 4 p.18-46.
- KIRKPATRICK, S. Liberales y románticas. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 119-141.
- OCAÑA, I. N. **La literatura española y la crítica feminista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.
- ROUSSEAU, J. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- VALCÁRCEL, A. **La memoria colectiva y los retos del feminismo**. El periódico feminista en red. 9 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mujaeresenred.net>>. Acesso: 12 dez. 2010.

**ENTRE DOIS MUNDOS: UMA LEITURA DE *ELES ESTÃO AÍ FORA*, DE
WANDER PIROLI**

Thaís Lopes Reis (UNINCOR/FAPEMIG)

529

Resumo: Wander Piroli escreveu, dentre vários contos e livros de literatura infanto-juvenil, um único romance, *Eles estão aí fora*, publicado postumamente no ano de sua morte, 2006. O romance narra, pela perspectiva de Rui Álvares, o cotidiano massacrante de um pai de família envolto em um casamento de 20 anos, e estranho a seus filhos. Preocupado com a possível perda de seu emprego de gerente de uma agência bancária, ele reflete sobre sua vida e escolhas, à medida que vai desenvolvendo uma depressão que o desestabiliza/paralisa emocionalmente. O romance coloca em questão os aspectos sociais envolvidos nas relações cotidianas de uma família que se enquadra em um modelo convencional. Por meio de suas divagações e angústias, o narrador protagonista oscila entre sua inserção no mundo social (e todas as obrigatoriedades decorrentes disso) e o apagamento de sua subjetividade e sua “negação” aos padrões comportamentais assumidos pela ótica burguesa, expressos simbolicamente por sua desestabilidade psicológica.

Palavras-chave: Romance; Aspectos sociais; Relações cotidianas.

Mineiro de Belo Horizonte, Wander Piroli foi criado na Lagoinha, descrita por ele mesmo como “reduto de famílias italianas, mas também de marginais, bêbados, vagabundos e criminosos” (trecho retirado do *site* dedicado ao escritor). De acordo com o próprio Piroli, a condição operária de sua família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha, o

tio Tônico, a cidade enfim, influíram no tipo de literatura que tentou fazer (trecho retirado do *site* dedicado ao escritor).

Piroli escreveu um único romance (adulto), *Eles estão aí fora*, publicado pela editora Leitura no ano de seu falecimento, em 2006.

Eles estão aí fora é um drama que avisa, aos simples mortais, que a suposta proteção de uma família comum, estabelecida em padrões formais, obediente às regras sociais tradicionais, pode não oferecer nenhuma segurança. O texto conciso do escritor mineiro rema na contramão das águas barrocas. A simplicidade do texto de Wander Piroli faz de um cenário medíocre a porta para experiências psíquicas que evoluem ao longo da ficção (trecho retirado do *site* dedicado ao escritor).

No romance, Rui (o personagem principal) narra seu cotidiano miúdo, sempre pressionado pelos papéis necessários ao cumprimento de obrigações familiares e sociais. O medo constante de perder o emprego, a culpa por não ter visto os filhos crescerem, a preocupação em manter um casamento de aparências culminam em uma instabilidade psíquica, à qual todos estão sujeitos.

Um bancário comum, um pai e esposo às voltas com problemas cotidianos: filhos adolescentes, um casamento de vinte anos, um pouco de álcool para embalar os dias medíocres. O protagonista-narrador, apenas ele, sabe que constrói, cotidianamente, um abismo

do qual não poderá sair. Avisa, linha após linha, que da penumbra do lugar-comum onde a maioria de nós se insere, muitas vezes só se pode sair com o auxílio de uma lanterna de luz negra, vulgarmente denominada loucura. (PIROLI, 2006, s/p).

Em *Eles estão aí fora*, no qual decide focar a narração em uma família de classe média, o que importa, para Piroli, é desvendar a natureza social e convencional do indivíduo, violentado pelo sistema e pelas obrigações diárias quanto à realização profissional, pessoal e amorosa. No primeiro capítulo do livro, Rui leva Madalena, sua esposa, para comemorar seus vinte anos de casados em um quarto de motel.

Entreí debaixo do lençol. Beijeí-a rapidamente. E fiz o que tinha de fazer. Foi um pouco menos depressa dessa vez. Terminei. E, como sempre acontece, Madalena experimentou apenas dor no princípio. Nunca sentiu nada. Cumpria sua obrigação. Sabia que ela se esforçava. Queria sentir, mas não sentia. E de certa forma isto era normal... (PIROLI, 2006, p. 23, grifos nossos).

Neste trecho é possível ver que ambos se esforçam para manter obrigações matrimoniais, revelando o casamento como um contrato, no qual cada um deve desempenhar um papel já previsto. São sintomáticos, nesse sentido, os termos grifados acima, denotando um ritual que precisa ser seguido. Madalena e Rui cumprem seus papéis matrimoniais relativos ao sexo, acreditando-os naturais ou fazendo-os naturais. Segundo a concepção de Rui, ele e Madalena seriam sortudos por estarem juntos. Para mostrar os

antagonismos do narrador-personagem, pressionado pelo casamento sem amor e pela necessidade de continuidade dele, Rui pratica a “auto-sabotagem”, na tentativa de convencer-se de que se encontra em uma boa situação.

Olho-a a meu lado, juntos, um braço me prende na cama. Sim, é uma boa mulher. Madalena. Não me queixo. Seria o último homem se tivesse alguma reclamação. Temos até sorte. Um pouco de sorte. Vinte anos um ao lado do outro, como unha e carne. Encravados?

Pelo que a gente fica sabendo, a coisa está preta. Separações, desquites, divórcios. [...] Sim, tivemos sorte. Tivemos, sim.

Estamos aqui, comemorando vinte anos de casados, dois filhos, apartamento pago, carro pago, tudo bem. Não poderia mesmo falar com Madalena sobre a situação no banco. Ela tem a impressão de que meu emprego é eterno. (PIROLI, 2006, p. 26, grifos nossos).

Rui vai moldando seu discurso, na tentativa de anunciar sua *persona* em meio a encenação. No trecho acima há várias expressões que denunciam que o bancário tenta convencer o leitor de que seu casamento é bem sucedido: “Temos até sorte”, “Um pouco de sorte”, “como carne e unha”. No entanto, em meio a junção entre “carne e unha” surge um reflexivo Rui, “encravada”, denunciando a situação estática e desconfortável do seu casamento. Outro aspecto notado no trecho é o fato de a família possuir bens materiais e não ter dívidas. Isso é, para o narrador, não apenas uma confirmação de que ele está em uma situação melhor que a grande maioria que passou por divórcio, mas sobretudo que há realização socio-econômica segundo padrões familiares pequeno-burgueses: casamento duradouro, filhos, casa e carro.

Em toda a história, Rui é incapaz de se abrir com sua esposa e contar que corre o risco de perder seu emprego. Madalena, por sua vez, está “sempre sorrindo complacente” (PIROLI, 2006, p. 21), sugerindo uma representação da submissão feminina por meio do cumprimento de papel de esposa e dona de casa, encarando o trabalho como professora como uma espécie de “sacerdócio”, como mostra o escritor:

533

Ganha quinhentos reais na escola. Traz serviço para casa, as tais correções. Outro dia me chamou a atenção uma prova se seu aluno. Tudo analfabeto. De quem é a culpa? Dos jovens, da professora, do governo? Ou de ninguém? No final, todo mundo é um pouco culpado. O ensino virou uma peça de estilística. Só isso. (PIROLI, 2006, p. 25).

O que podemos observar no romance de Piroli é que os conflitos internos não explicitados de um pai de família levam ao descortinamento da estruturação familiar. A superficialidade das relações intrafamiliares é mostrada pela imagem das portas dos quartos, que estão sempre fechadas quando os membros da família estão em casa. Há duas passagens na narrativa que demonstram, de forma clara, as portas como representação da família que Piroli apresenta:

Os quartos de Rogério e Andréa estavam abertos. Não havia ninguém em casa. (PIROLI, 2006, p. 50).

Andréa abriu a porta do quarto. Vem para cozinha descalça. [...]
Ouvi uma porta se fechando. Andréa vai fazer dezoito anos.
(PIROLI, 2006, p. 73-74).

As portas só ficam abertas quando os filhos ou mãe/pai não estão em casa. Elas podem representar, metaforicamente, os membros da família, que apenas se abrem para as pessoas que estão fora do âmbito familiar.

Uma vez que Piroli é um autor contemporâneo, faz-se necessário entender essa literatura da qual ele faz parte. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Schollhammer observa que o termo contemporâneo não se refere apenas ao presente atual, mas diz respeito, seguindo a orientação de Roland Barthes, ao que é intempestivo (Cf. SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9). Contemporâneo é capacidade de sentir e captar as antíteses, as indiferenças e as discrepâncias de seu tempo. Relacionando o termo à literatura, Schollhammer afirma que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Em nosso tempo histórico, a mídia clama por mais realidade. A enorme quantidade de reality shows, programas focados na vida de celebridades e jornais sensacionalistas mostram que a mídia está interessada na “vida real”. Schollhammer observa que

dessa perspectiva, o escritor brasileiro se depara logo de saída com
o problema de como falar sobre a realidade brasileira quando todos
o fazem e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente, de

modo que a linguagem literária faça uma diferença.
(SCHOLLHAMMER, 2009, p. 56).

Essa tendência realista, sobretudo relativa à descrição de uma ordem social urbana, já havia sido assinalada por Antonio Candido no clássico texto “A nova narrativa”, no qual o crítico aponta a persistência, em nossa literatura desde o romantismo, de um modo de representação documental. Haveria, nesse sentido, uma preferência da literatura narrativa brasileira “pelas formas urbanas; universalizantes” (CANDIDO, 1989, p. 202). Considerando este cenário, Candido examina a chamada “nova narrativa” – aquela produzida nas décadas de 1960 e 70 – a partir de duas tendências: a urbana e realista e aquela que seria uma espécie de ruptura do pacto realista, associada ao que se convencionou chamar “realismo mágico” – uma tendência latino-americana. Neste estudo que propomos fazer, interessa-nos a primeira dessas tendências, justamente por se associar ao tipo de literatura produzida por Wander Piroli, representante também do “realismo feroz”, termo utilizado por Candido. Piroli publicou três livros de contos: *A mãe e o filho da mãe* (1985), *É proibido comer a grama* (2006) e *A máquina de fazer amor* (2009); em seus contos o autor imerge no cotidiano violento e cruel belorizontino e relata a violência presente no núcleo familiar.

Para Candido, o “realismo feroz” “corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento” (CANDIDO, 1989, p. 211). No caso da obra do escritor mineiro, tanto em seus contos como em seu romance, um dos temas que ganham destaque é o da violência, não só entendida como manifestação física, mas sobretudo aquela simbólica. É a violência em sua forma mais sutil, enfrentada por cada indivíduo diante das imposições da sociedade. De acordo com Tania Pelegrini,

Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado. (PELEGRINI, 2008, p. 137).

Pelegriini também observa que “esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do “baixo mundo” (PELEGRINI, 2008, p. 137). Além da violência física (mais presente nos contos), a narrativa de Piroli observa outro tipo de violência, aquela imposta pelas regras sociais, subordinando o indivíduo. Em “A linguagem da violência no conto ‘Onze jantares’ de Marçal Aquino”, Fábio Marques Mendes resume, partindo das considerações de Pierre Bourdieu, o que seria essa violência simbólica: é aquela que “age de modo indolor e invisível, interferindo na formação e transformação dos esquemas de percepção e pensamento, nas estruturas mentais e emocionais, ajudando a conformar uma visão de mundo.” (MENDES, 2013, p. 3). É esse tipo de violência que nos interessa de modo mais direto, uma vez que, em *Eles estão aí fora*, Piroli constrói um narrador-personagem, Rui Álvares, que se torna vítima dessa violência institucionalizada, inodora, imperceptível a olho nu, mas que leva a uma série de consequências drásticas na vida da personagem e de sua família.

Após apresentarmos, de forma sucinta, o contexto social e literário em que Piroli está inserido, ou seja, a literatura contemporânea a partir da tendência denominada por Candido de “realismo feroz”, faz-se necessário apontar a ausência de estudos e de

referências bibliográficas específicas sobre a obra de Wander Piroli. Um levantamento inicial, feito por pesquisa em bancos de teses da Capes e das principais universidades do Brasil, revela a inexistência de estudos mais profundos a respeito da obra do autor mineiro. Em relação a seus volumes de contos, é possível recolher algum material, retirado de apresentações de coletâneas e do *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, de 2011, dedicado integralmente ao autor. Os títulos e respectivos autores que escreveram para a edição especial do Suplemento, dedicada a Piroli, são: “Marca Inconfundível”; “Uma casa na pedreira: depoimentos” (Sebastião Martins); “A lei do Silêncio” (Márcio Octavio Camargo Teodoro); “Um nome curto para um legado enorme” (Paulo Narciso); “Encontro” (André Carvalho); “Mestre de Ética e Dignidade” (Glória Varela); “Criador de pés-rapados e joões-ninguém” (Regis Gonçalves); “Os rios revivem mas choram” (Fernando Brant); “O mais brasileiro de todos os contos” (Sebastião Nunes); “Pouca coisa publicada, muita coisa guardada” (Antônio Torres); “Rio bom é para nadar pelado” (Ignácio de Loyola Brandão) e “Conversa de escritor” (Flávia Batista da Silva Santos). Este material é um ponto de partida importante e valioso para pensarmos não só seus contos, mas também o único romance adulto de Piroli. O estudo do romance pode ajudar a compreender sua obra, visto que o tema tão caro ao autor, o da violência e suas ramificações e consequências, aparece de maneira bastante complexa, justamente porque referendada institucionalmente por meio do casamento e do mundo do trabalho, mostrando o indivíduo assujeitado às obrigações sociais impostas por padrões de consumo e de modos de vida.

Observando os aspectos sociais envolvidos nas relações cotidianas de uma família “piroliana”, que se enquadra em um modelo convencional, podemos notar, por meio das divagações e angústias do narrador protagonista, que seu pêndulo oscila entre sua inserção

no mundo social (e todas as obrigatoriedades decorrentes disso) e o apagamento de sua subjetividade. Diante desse impasse, sua desestabilidade psicológica é o que parece ser a solução mais racional para todas as suas incertezas.

REFERÊNCIAS

538

- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 198-214.
- MENDES, Fábio Marques. A linguagem da violência no conto “Onze jantares” de Marçal Aquino. Disponível em: www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/.../silel2013_1002.pdf
- PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: **Crítica Marxista**. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf
- PIROLI, Wander. **A mãe e o Filho da Mãe**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- PIROLI, Wander. Disponível em <www.wanderpiroli.com.br> Acesso em: 06 out. 2014.
- PIROLI, Wander. **Eles estão aí fora**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. ed. especial. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

**LEXICOLOGIA SOCIAL APLICADA A REALIDADE BRASILEIRA:
PERÍODO DA DITADURA (1964-1985)**

Thaynara Nascimento Santos (UFMG)

539

Resumo: O léxico de uma sociedade permite conhecer sua história, uma vez que revela as transformações por que passou. Tendo isso em consideração, uma das formas de conhecer mais profundamente o período da ditadura no Brasil (1964-1985) é estudar o vocabulário da época. O objetivo deste trabalho é o de analisar o vocabulário de documentos produzidos pelo setor da repressão (Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais [DOPS-MG]) no período da ditadura no Brasil (1964-1985). Este estudo baseia-se na teoria linguística da lexicologia social de Matoré (1953). Após busca nos arquivos do DOPS-MG (preservados no Arquivo Público Mineiro e disponíveis on-line pelo site Memórias Reveladas), analisamos os documentos do gênero textual inquérito (mais especificamente, inquirição de testemunhas). Constatamos, primeiramente, que o vocabulário dos documentos está fortemente vinculado ao gênero textual analisado, sendo evidente sua natureza formulaica, já que substantivos relacionados aos procedimentos da inquirição (como *testemunha*, *depoente*, *escrivão*, *termo*, etc.) foram muito frequentes. Em segundo lugar, foi possível identificar com nitidez a orientação ideológica das inquirições, a partir, especialmente, dos adjetivos mais frequentes, como *militante*, *subversivo*, *comunista*, *marxista*, *socialista*. A realização dessa pesquisa nos possibilitou confirmar o que se propõe a lexicologia social: o estudo do vocabulário permite reconstruir aspectos de eventos da história.

Palavras-chave: Lexicologia social; linguística histórica; ditadura militar no Brasil; DOPS-MG.

1. Apresentação

Neste trabalho será apresentado um estudo a respeito do léxico no período ditatorial brasileiro (1964- 1985). Tal estudo baseia-se na teoria linguística da lexicologia social de Matoré (1973) e tem como objetivo analisar o vocabulário de documentos do gênero inquirido (mais especificamente, inquirição de testemunhas). Esses documentos foram produzidos pelo setor da repressão (Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais [DOPS-MG]) e estão preservados no Arquivo Público Mineiro e disponíveis na internet⁹⁶.

2. Fundamentação teórica

Para que seja possível compreender o estudo lexical feito nesse trabalho, torna-se necessário a conceituação de alguns termos relevantes, como *léxico*, *lexema*, *lexia*, *neologismo*, *campo nocional*, *palavra-chave* e *palavra-testemunho*.

Compreende-se por léxico o conjunto de palavras que as pessoas de uma determinada língua têm a sua disposição para poderem se expressar, tanto na forma oral, quanto na forma escrita. É importante salientar que, o léxico além de possuir padrões de organização, possui também uma ligação com o fator social. Isso ocorre porque o léxico de uma língua nada mais é do que o espelho da sociedade.

⁹⁶ Disponível em www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br

O lexema é a forma abstrata de uma palavra, e a lexia, por sua vez, é a realização concreta de um lexema. A esse respeito, Biderman (2001, p. 169) diz:

Os lexemas se manifestam, no discurso, através de formas ora fixas, ora variáveis. Essa segunda alternativa é mais frequente nas línguas flexivas e aglutinantes. Assim, em português, o lexema CANTAR pode manifestar-se discursivamente como *cantei*, *cantavam*, *cantas*, *cantando* etc. O lexema MENINO como *menino* e *meninos*. A essas formas que aparecem no discurso, daremos o nome de lexia. Portanto, *cantei*, *cantavam*, *cantas*, *cantando*, *menino*, *meninas* são lexia.

Dessa forma, ao utilizarmos lexema e lexia como conceitos primordiais, acabamos por evitar também as imprecisões e falhas contidas nos termos palavra e vocábulo.

Por ser um sistema aberto e em constante expansão, o léxico permite que novas criações se incorporem nele. Essa criação vocabular nova denomina-se *neologismo* e pode manifestar-se de três maneiras distintas, segundo Matoré (1973): pela criação de uma palavra nova (*neologismo de forma*), por uma palavra já empregada a que se atribui um novo sentido (*neologismo de sentido*) e, por fim, através de uma *mudança de categoria gramatical*. Vale ressaltar que, o neologismo, uma vez criado, passa a fazer parte da semântica evolutiva da língua. E, mesmo que a vida de um neologismo nem sempre seja longa, ainda sim, ele pode ser aceito por toda a comunidade falante. Ao ocorrer essa aceitação, o neologismo é dicionarizado e torna-se duradouro.

O *campo nocional* representa uma rede de significações que mantêm entre si relações complexas. De acordo com Matoré (1973, p. 2):

As diferentes palavras que constituem um *campo*, por um lado, os diferentes campos, por outro lado, reagem uns sobre os outros: o estudo de cada elemento isolado é, portanto, inoperante e é apenas em função da pesquisa lexicológica deve ser conduzida.

542

No interior de um campo nocional, existem elementos que exercem um papel importante em relação à forma como a estrutura lexicológica se hierarquiza e se coordena. Designam-se esses elementos característicos como *palavras-testemunho*.

A palavra-testemunho, como neologismo, indica uma mudança social. Conforme Matoré (1973, p. 3), “o que caracteriza a palavra-testemunho não é apenas seu valor estático no interior do grupo, é também que ela manifesta um dinamismo: a palavra-testemunho é o símbolo de uma mudança.” Além disso, a palavra-testemunho introduz uma noção de valor e, principalmente, uma noção de peso ao vocabulário. Nota-se que, as palavras-testemunho são muito numerosas. E, por isso, é necessário buscar uma unidade para a diversidade de fenômenos sociais que representam. Surge assim, a noção de *palavra-chave*.

A palavra-chave, por sua vez, representa as unidades lexicológicas que definem uma sociedade. Para Matoré (1973), a palavra-chave indica uma ideia, um sentimento e não uma abstração, fazendo assim com que se possa reconhecer o ideal de uma sociedade. Assim, fica visível a ligação existente entre palavra-chave e sociedade.

3. Métodos

Após pesquisa de vários Inquéritos Policiais Militares (IPMs) do Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais (DOPS- MG), disponíveis no site *Memórias Reveladas*⁹⁷, foram definidos como *corpus* de pesquisa os documentos do gênero *inquérito*, mais precisamente, inquirição de testemunhas. Foi necessária a utilização do programa *Concordance*⁹⁸, para realizar a análise do léxico desses documentos. Ao todo, foram digitados 30 inquéritos, perfazendo um total de mais de 17.000 lexias.

Com o auxílio do programa *Concordance*, foram selecionadas as 20 lexias mais frequentes de substantivos, adjetivos e verbos, totalizando 60. Após essa coleta, reunimos todas as lexias correlatas dos lexemas a que pertencem para obtermos a frequência de cada lexema em análise. Feito esse procedimento, conseguimos determinar o lexema mais frequente para cada uma dessas classes de palavras.

4. Análise quantitativa

Com base nos resultados obtidos pela lematização acima descrita, foi elaborado o seguinte quadro com os lexemas mais frequentes dos presentes nos inquéritos analisados⁹⁹:

Substantivo	Adjetivo	Verbo
1. TESTEMUNHA 155	1. MILITANTE 49	1. PERGUNTAR 195

⁹⁷ Disponível www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br

⁹⁸ Disponível em www.concordancesoftware.co.uk/conc330.exe

⁹⁹ O número após o lexema indica o número de lexias de cada lexema coletadas no *corpus*.

2. ENCARREGADO 94	2. INQUIRIÇÃO 32	2. RESPONDER 158
3. INQUÉRITO 86	3. SUBVERSIVO 29	3. DIZER 84
4. DEPOENTE 74	4. NATURAL 28	4. CONHECER 80
5. ESCRIVÃO 73	5. SOLTEIRO 19	5. ACHAR 60
6. MOVIMENTO DE AÇÃO POPULAR 58	6. MELHOR 17	6. SERVIR 58
7. REUNIÃO 55	7. DIRIGENTE 16	7. ACHAR 53
8. BELO HORIZONTE 54	8. COMUNISTA 13	8. FAZER 45
9. TERMO 48	9. ESTUDANTIL 13	9. SABER 43
10. MINAS GERAIS 46	10. MILITAR 8	10. DECLARAR 42
11. TENENTE 42	11. CRISTÃO 8	11. COMPARECER 37
12. CAPITAL 40	12. MARXISTA 8	12. LER 35
13. GENERAL 40	13. UNIVERSITÁRIO 8	13. DAR 34
14. FILHO 37	14. REVOLUCIONÁRIO 7	14. DIZER 32
15. MATERIAL 37	15. BRASILEIRO 6	15. RESIDIR 30
16. ESTADO 34	16. ESTADUAL 5	16. LAVRAR 28
17. DEPOIMENTO 33	17. SOCIALISTA 5	17. MANDAR 28
18. SETOR 31	18. NACIONAL 4	18. TOMAR 28
19. CIDADE 30	19. MUNICIPAL 3	19. TER 20
20. MÊS 29	20. HUMANISTA 3	20. RUBRICAR 18

5. Análise qualitativa

Antes de relacionar os lexemas apurados na seção anterior em torno de um campo nocional, convém apresentar uma breve retrospectiva do momento histórico em que a documentação analisada foi produzida.

Após o golpe militar de 31 de março de 1964, foi implantado no país um regime autoritário com controle militar que pregava a luta contra o comunismo. Os representantes do regime militar modificaram as instituições do país com a criação de decretos, os chamados *atos institucionais*, com intuito de reforçar o Poder Executivo e reduzir o campo de ação do Congresso. O governo passou a legislar sobre assuntos relevantes através desses decretos-leis, ampliando da forma que convinha ao seu conceito de segurança nacional.

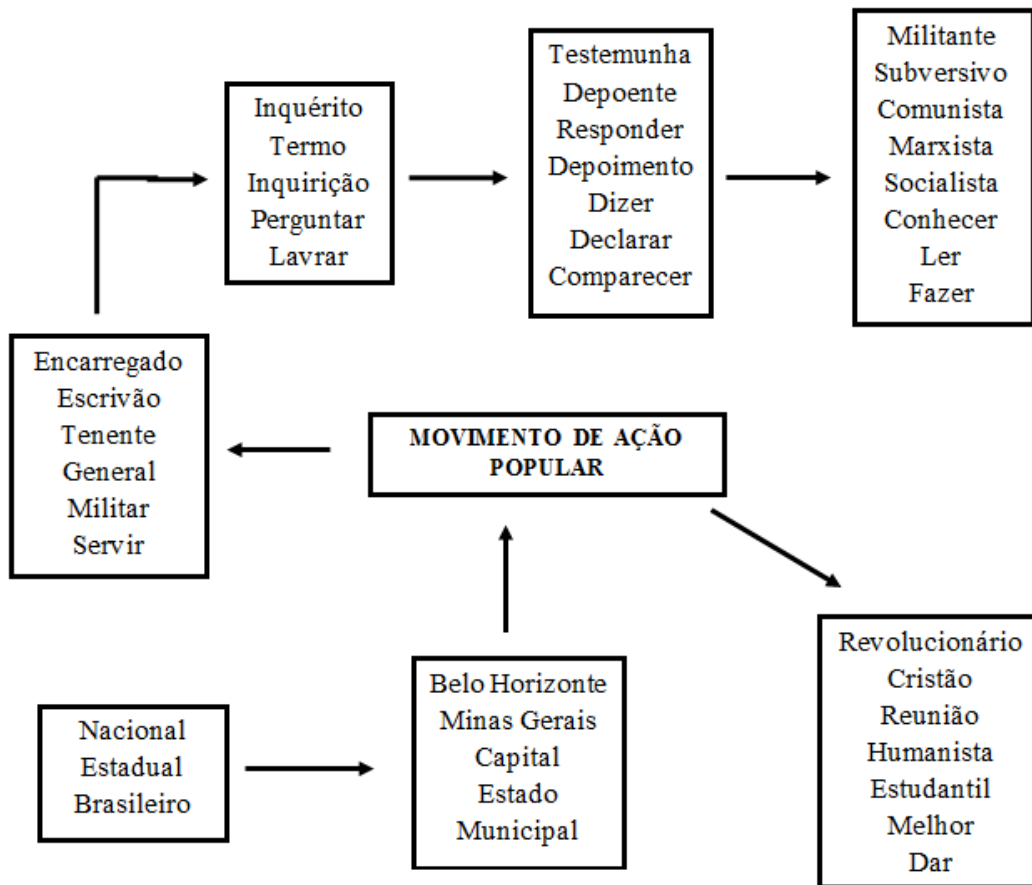
Os atos institucionais compreenderam ações como a suspensão de imunidades parlamentares, a cassação de mandatos em qualquer nível, a suspensão de direitos políticos por dez anos, etc. A implementação dos atos institucionais criou bases para a instalação dos inquéritos policiais militares, aos quais os acusados de crime político ficaram sujeitos, desencadeando perseguições, prisões e torturas.

Apesar de existir um sistema de informação operante, o Sistema Nacional de Informação (SNI), o aparato repressor considerou necessária a criação de um novo sistema, o Sistema de Segurança Interna (SISSEGIN), como lembra Fico (2001). O objetivo do SISSEGIN era coletar e analisar informações sobre a segurança nacional em busca de casos de subversão interna desempenhando também função executiva. Em 1969 surge a Operação Bandeirante (OBAN), com atividades em São Paulo e Rio de Janeiro, que deu lugar ao DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna) que se estendeu a diferentes estados, sendo os principais centros de tortura do regime militar.

No período em questão (1964-1985), o setor da repressão e o setor da resistência se enfrentaram. Nesse mesmo período houve intensificação das ações repressivas caracterizadas por situações de violação dos direitos humanos e até mesmo censura dos meios de comunicação. Indivíduos de vários setores da sociedade civil como os estudantes, pessoas ligadas às Ligas Camponesas, sindicatos e federações de trabalhadores, os setores representativos da igreja e da classe média sofreram com as ações do setor da repressão.

Os lexemas identificados como mais frequentes nos textos são compatíveis com o esperado em relação ao *corpus* analisado, no caso os termos de inquirição de testemunhas contidos nos inquéritos policiais no período da ditadura militar. Dessa forma, foi possível construir relações entre os lexemas presentes nos termos e o contexto histórico da época.

Apresentamos inicialmente o campo nocional que reúne os lexemas analisados. Nosso campo nocional é uma adaptação da proposta de Matoré (1973), que preconizava a adoção apenas de neologismos para organizá-lo. Adotamos a proposta de Cambraia (2011), em que o campo representa os lexemas mais relevantes, mesmo não constituindo neologismos.



Como se sabe, o campo nocional tem como objetivo abranger uma rede de significações que mantêm entre si relações complexas. A palavra-chave que possibilita a realização dessas relações é justamente o lexema complexo MOVIMENTO DE AÇÃO POPULAR. A Ação Popular foi um movimento político criado em 1962, conhecido pela grande participação de estudantes. Lideranças camponesas e operárias também apoiavam essa organização.

As testemunhas inquiridas pelo bloco opressor sempre destacavam a transformação social e a igualdade de direitos como principais objetivos a serem alcançados. Dessa forma, os lexemas HUMANISTA, MELHOR, REVOLUCIONÁRIO, CRISTÃO, ESTUDANTIL, DAR e REUNIÃO estão diretamente ligados ao discurso da resistência ao

mencionarem o movimento de Ação Popular. Isso ocorre porque, ao contrário do capitalismo, a doutrina comunista tinha como meta as reformas sociais.

A palavra-chave MOVIMENTO DE AÇÃO POPULAR liga-se ainda aos lexemas ENCARREGADO, ESCRIVÃO, TENENTE, GENERAL, MILITAR e SERVIR, uma vez que essas eram as pessoas responsáveis pelo reestabelecimento da ordem e combate às ações consideradas “subversivas” (segundo a nomenclatura da repressão). Nesse ponto, é preciso salientar a ação do principal órgão repressor da época: o Departamento de Ordem Política e Social. Esse órgão foi criado para manter o controle do cidadão e vigiar as manifestações políticas. O DOPS perseguia, acima de tudo, as atividades intelectuais, sociais, políticas e partidárias de cunho comunista.

Os métodos utilizados pelas autoridades para investigar o MOVIMENTO DE AÇÃO POPULAR são representados pelos lexemas INQUÉRITO, TERMO, INQUIRIR, PERGUNTAR e LAVRAR. Essas ações eram realizadas para buscar respostas que esclarecessem as dúvidas quanto às características, motivações e objetivos do movimento em questão. Os lexemas TESTEMUNHA, DEPOENTE, RESPONDER, DEPOIMENTO, DIZER, DECLARAR e COMPARECER dizem respeito as pessoas que eram intimadas à prestar esclarecimentos e as suas respectivas obrigações enquanto peças-chaves do inquérito policial militar.

Lexemas como MILITANTE, SUBVERSIVO, COMUNISTA, MARXISTA, SOCIALISTA, CONHECER, LER e FAZER associavam-se sempre aos integrantes do Movimento de Ação Popular. Qualquer comportamento ou atitude suspeita, como ler Karl Marx, fazia com que um cidadão comum fosse considerado comunista, responsável pela desestabilização da ordem social.

Vale ressaltar que em todos os termos de inquirição de testemunhas analisados as atividades investigadas se passam no Brasil e, mais especificamente, na capital mineira. Daí a justificativa para a ocorrência dos lexemas NACIONAL, ESTADUAL BRASILEIRO, BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, CAPITAL, ESTADO, MUNICIPAL.

Conclusão

A pesquisa revelou o lexema MOVIMENTO DE AÇÃO POPULAR como palavra-chave do campo nocional analisado, sendo possível atribuir a esse lexema relações semânticas com as demais palavras selecionadas como frequentes.

Tal fato comprova que analisando o universo lexical em questão, conforme as orientações da lexicologia social, é passível de explicar fatos de natureza sociológica em um determinado período histórico. Sendo assim, podemos utilizar o léxico como ferramenta para reconstruir a realidade de uma sociedade.

O método utilizado nesse trabalho, além de válido, é bastante interessante. Entretanto, reconhecemos que quanto maior o *corpus* utilizado mais representativo e preciso será o resultado alcançado.

REFERÊNCIAS

- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMBRAIA, C. N. A gênese do Mal: neologismos no vocabulário da repressão no período da ditadura no Brasil (1964-1985). São Paulo, 2011. (Comunicação apresentada no **II Congresso Internacional de Neologia das Línguas Românicas**, realizado na

Universidade de São Paulo, na cidade de São Paulo, no período de 05 a 08 de dezembro de 2011)

FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. p. 111-148, 165-209.

MATORÉ, G. **La méthode em lexicologie: dimaine français**. Nouv. éd. Paris: Didier, 1973.

O ESTILO EM TEXTOS DE PÁGINAS DE INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS NO *FACEBOOK*

Virgínia de Martins Carbonieri (UNINCOR)

551

Resumo: O que se propõe como objetivo dessa pesquisa é proceder à análise de textos recortados do *facebook* de páginas com temática educacional. Propomos-nos a estudar o estilo desses textos, concebidos enquanto gêneros textuais. Os objetivos específicos consistem em examinar os critérios relativos à apreensão do sentido dos textos recortados. Foram recortados para análise três textos. A metodologia de trabalho consistirá em examinar os textos recortados do *facebook*, analisando-os no que tange a unidade de sentido dada por meio do sincretismo verbo-visual, de tal forma que, após as análises realizadas seja possível comprovar a hipótese de que a página institucional é um gênero discursivo e, ainda, descrever o estilo das páginas analisadas.

Palavras-chave: Mídias Digitais. Linguística. Semiótica. Estilo.

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo realizar um estudo acerca do estilo presente no *facebook*. Esse estudo será realizado por meio de análises, alicerçadas pelo ferramental teórico da semiótica, de páginas de instituições educacionais, averiguando a hipótese de que a página institucional é um gênero discursivo, de tal forma a apreender seu estilo .

Defendemos a hipótese de que a página institucional é um gênero discursivo. E, ao apreendermos o estilo das páginas institucionais analisadas podemos contribuir com

estudos na área de Linguística/Semiótica fornecendo condições ao professor, especialmente de Língua Portuguesa, de discutir e reorganizar seus próprios fundamentos em torno da noção de estilo em ambientes virtuais, notadamente das novas mídias sociais.

1. O Estilo das páginas institucionais no *facebook*

552

Para Discini (2004), pensar sobre estilo sob o âmbito de um sujeito que é construção do discurso, ou efeito de sujeito que, apreensível de uma totalidade de discursos enunciados, manifesta-se como recorrência de traços de conteúdo e expressão do enunciado dessa totalidade traz consequências. Quando não se circunscreve ao dito (visto como o raso da expressão textual), quando é reconstruído quem diz pelo modo de dizer o que diz, o olhar do analista, instrumentalizado pelo percurso gerativo do sentido, reformulará o sentido imanente da totalidade, dando a ela confirmação como *nemo/totus/unus*. Essa confirmação faculta a observação da totalidade numérica, pois a unidade recortada, unidade integral, pressupõe a totalidade integral e a unidade partitiva. Dessa forma, o analista terá a totalidade integral, quando tiver sob seu olhar a unidade integral, já que por elas perpassa a unidade partitiva, que é o sentido potencial e homogeneizador da totalidade.

Assim, Discini (2004, p. 332) disserta:

Temos como instrumento o percurso gerativo do sentido, dado pela semiótica greimasiana, para garimpar o sentido na sua imanência. Por isso, longe de nos afastar da História, nós a reconstruímos, ao reconstruir o caráter, pressuponente de um corpo e de uma voz de

uma totalidade. Ora, separar o bem do Mal para construir axiologias, para orientar o valor dado aos valores, para definir crenças, para subsidiar deveres, querereres, poderes e saberes do sujeito, que se constitui pela busca do objeto, não é arquitetar a cultura? Não é pactuar com as astúcias de uma enunciação, que se mantém única na totalidade de discursos enunciados, sob a imagem-fim, que é o simulacro da voz tida como ideal? .

Identificar o ator da enunciação de uma totalidade de discursos, como decorrência do efeito de individualidade, firmado no *continuum* da construção do sentido é observar (a partir do enunciado) as recorrências de procedimentos na construção do discurso, ou a maneira recorrente de fazer uso de figuras e temas, cujos núcleos e variações formam a configuração interdiscursiva de uma totalidade; é relacionar temas e figuras ao sistema profundo de atrações e repulsões em relação a valores.

Contudo, se reconstruir um estilo é entendê-lo não só como fato formal, mas também como sendo da ordem do acontecimento e, ainda, lembrando que acontecimento supõe tempo, espaço e pessoa, é possível constatar que estilo é uma questão de ator, ou que *o estilo é o homem* (entendido este como simulacro discursivo). (DISCINI, 2004, p. 332).

Na semiótica, o termo *ator*, considerando-o a partir da personagem, supõe determinadas características que devem ser consideradas para que se possam rematar conclusões sobre o estilo.

Discini (2004, p. 31) define que “estilo é recorrência de traços de conteúdo e de expressão, que produz um efeito de sentido de individualidade”.

2. Textos Analisados

Optamos por considerar enquanto hipótese de pesquisa a “página do *facebook*” enquanto um gênero discursivo. E, como gênero, tal página possui uma estrutura composicional, uma temática e um estilo. Partimos desse parâmetro para a realização das análises. Foram recortados no *facebook* três textos uma página da UFLA – Universidade Federal de Lavras.

A reflexão é subsidiada pelas teorias da linguagem e do discurso, com destaque para a semiótica greimasiana, a partir de revisão de literatura e observação dos fenômenos de comunicação próprios ao *facebook*. E quanto à análise dos textos, essa será realizada, tanto no que tange ao plano do conteúdo, quanto ao plano de expressão. Reproduzimos, abaixo, os referidos textos de capa e postagens recortados para a realização desta pesquisa.

Texto I



The image shows a Facebook post from the UFLA - Universidade Federal de Lavras page. The post features a blue background with a woman's face on the left. The main text reads "#PAS 2013 UFLA" and "para você que sabe o que quer". Below this, it says "PROCESSO DE AVALIAÇÃO SERIADA". To the right, there are details about the registration process: "inscrições 26/9 a 24/10", "isenção da taxa de inscrição 18 a 25/9", and "provas 30/11 e 1º/12". At the bottom right, it says "somente via Internet" and "www.ufla.br/pas facebook.com/pasuffla". The UFLA logo is in the bottom left corner. The post is from the UFLA - Universidade Federal de Lavras page, which has 17,575 likes and 678 comments.

Figura 1. Foto de capa da Página Fan Page Oficial da Universidade Federal de Lavras – UFLA. Acesso em 01 de outubro de 2013.

555

Texto II



Figura 2. Foto de capa da Página Fan Page Oficial da Universidade Federal de Lavras – UFLA. Acesso em 20 de novembro de 2013.

Texto III



556

Figura 3. Texto publicado na Página Fan Page Oficial da Universidade Federal de Lavras – UFLA. Acesso em 09 de fevereiro de 2014.

3. Análise dos Textos I, II e III

Ao observar os textos 1, 2 e 3, doravante T1, T2 e T3 notamos em T1 uma publicidade do processo de avaliação seriada (PAS UFLA 2013) oferecido pela Universidade Federal de Lavras. Há nessa publicidade uma foto de uma pessoa figurativizando os grupos que deverão se inscrever para prestar o processo de avaliação seriada, ou seja, a foto de uma garota jovem que remete à ideia de pessoa que deseja cursar um curso superior, tendo acesso a esse curso através do processo de avaliação seriada. Em

T2 a publicidade se faz por meio de montagem com foto antiga e foto atual da instituição e também pela informação apresentada do lado direito, na parte inferior da foto, com os dizeres “1963 – 2013 50 anos Federalização”. O uso da imagem da instituição (montagem fotográfica com foto antiga e recente) e os dizeres acima citados repassam a ideia de uma universidade de tradição, que há tantos anos vem proporcionando o conhecimento. Em T3 a publicidade é apresentada com dizeres relacionados à universidade, como por exemplo “Vale a pena recordar os momentos mais marcantes do ano passado, na #UFLA:” e com foto ilustrativa retomando a ideia de acontecimentos passados na instituição. Podemos afirmar que há propaganda institucional nos três primeiros textos deste grupo, ou seja, T1, T2 e T3.

A intergenericidade também está presente nestes textos. Essa intergenericidade fica evidenciada em T1 e T2 por esses textos serem informativos, estarem apresentados em forma de anúncio publicitário e serem considerados também como textos de capa de página do *facebook*. Em T3 a intertextualidade entre os gêneros está marcada a partir do fato de que T3 pode ser considerado um texto informativo (prestando informações rápidas sobre a instituição UFLA e sobre a existência de outro texto contendo informações mais detalhadas acerca de retrospectiva com informações de fatos e acontecimentos marcantes que envolviam a instituição), pode ser entendido como um texto de divulgação (de outro texto), pode ser entendido como um anúncio publicitário e ainda visto como uma postagem em página do *facebook*.

O uso em T1, T2 e T3 de pouca linguagem verbal e, no caso de T1, o uso de frases curtas, indicando rapidamente o assunto, as datas de inscrição, isenção da taxa de inscrição, provas, demonstra, na totalidade enunciada nos textos, o ator da enunciação como um sujeito impaciente, que busca informações rápidas, que não quer paradas demoradas para a

leitura. Em T3 essa questão do ator da enunciação como um sujeito impaciente, que busca uma leitura rápida fica também evidenciado pelo fato de ao se clicar na imagem e título “Retrospectiva UFLA 2013: reveja, mês a mês, os acontecimentos mais marcantes” o leitor é direcionado a outro site (onde é encontrado outro texto) que contém maiores informações sobre o assunto (no caso, a retrospectiva 2013). Assim sendo, podemos dizer que a linguagem tanto em T1, T2 quanto em T3 apresenta um estilo mais rápido (mais rápido do que outros textos, comumente encontrados de forma impressa ou mesmo na internet, em *sites* ou até mesmo em outras páginas do *facebook*).

Em relação à totalidade do enunciado, ou seja, em relação à unidade do texto recortado, pode-se pressupor em T1, T2 e T3 o *éthos* de um enunciador com credibilidade, no qual a autoridade é evidenciada pelo logotipo da UFLA (Universidade Federal de Lavras), que tem como objetivo prestar informações sobre de algo – no caso de T7, sobre o processo de avaliação seriada (PAS) oferecido; no caso de T1 e T2 sobre o número exato de pessoas que curtiram e sobre o número exato de pessoas que falaram sobre o assunto, e no caso somente de T2, sobre a ‘idade’, sobre a tradição da universidade; no caso de T3 sobre o número de pessoas que curtiram e compartilharam as informações prestadas pelo texto. Ainda em relação à T2 e à questão da pressuposição de um *éthos* de um enunciador com credibilidade, vale evidenciar que esse texto apresentando sintagmas relacionados aos 50 anos de federalização da universidade, dá força ao efeito de sentido de credibilidade/autoridade a instituição.

Cabe-nos ainda tecer algumas considerações acerca do *pathos* presente em T1, T2 e T3. Em T1 temos *pathos* de um enunciatário jovem, atento aos estudos, interessado em aprimorar seus conhecimentos e que busca se qualificar bem para o mercado de trabalho; em T2 temos um *pathos* de um enunciatário que busca conhecimento aliado à tradição; e

em T3 *pathos* de um enunciatário que busca aprimorar seus conhecimentos buscando novas informações.

Em T1, T2 e T3 verificamos também o princípio da cooperação. As quatro máximas apresentadas por esse princípio estão presentes nesses textos. Percebemos a máxima da quantidade, já que nesses textos o enunciado se constitui apenas daquilo que realmente é necessário; notamos a máxima da qualidade, uma vez que o enunciatário posta apenas aquilo que ele julga ser verdade; evidenciamos a máxima da relação, pois o enunciatário enuncia somente aquilo é relevante; e ainda percebemos a máxima de modo, pois o enunciador de cada texto deste bloco apresenta enunciado claro e conciso.

Considerações Finais

Com os estudos feitos fica evidente que marcas de estilo estão presentes também em textos encontrados nas novas mídias digitais – considerando-se aqui especificamente o *facebook*.

Como todos os gêneros, a página do *facebook* possui suas marcas e características próprias que são “relativamente” estáveis e inscritas em um dado contexto sócio-histórico. O contexto sócio-histórico no qual a página do *facebook* está inscrita é o contexto do avanço tecnológico, popularização da internet e em especial da popularização das redes sociais.

Com a pesquisa feita, após as análises de textos recortados de páginas do *facebook* de temática educacional, foi possível concluir que a página do *facebook* não é um gênero propriamente dito. Por apresentar vários gêneros em sua composição, ou seja, por ser

formada de diversos gêneros, a página do *facebook* é considerada um hipergênero, podendo ser também, considerada e classificada como suporte para outros gêneros.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326.
- DISCINI, N. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2004.
- DISCINI, N.. A noção de texto. In: **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 13-43.
- DISCINI, N. Ethos e Estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 33-54.
- Fan Page Oficial da Universidade Federal de Lavras**. Disponível em: <https://www.facebook.com/uflabr?fref=ts> Acesso em 09 de fevereiro de 2013.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS. **Retrospectiva UFLA 2013**: reveja, mês a mês, os acontecimentos mais expressivos. Disponível em: <http://www.ufla.br/ascom/index.php/2013/12/retrospectiva-ufla-2013/> . Acesso em 09 de fevereiro de 2014.

SUBJETIVIDADE, SENTIDO E RESISTÊNCIA NA PICHANÇA

Wagner Ernesto Jonas Franco (UNIVÁS)

Resumo: O objetivo deste estudo é analisar a imagem de uma pichação que circulou nas redes sociais neste ano. O foco é compreender como se configuram os sentidos dessa materialidade discursiva a partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso de linha francesa, que toma como *corpus* qualquer materialidade significativa verbal ou não verbal. A Análise de Discurso entende a língua como relativamente autônoma e local onde se materializa a ideologia, formando o discurso. Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. O sujeito é interpelado pela ideologia e formado na e pela linguagem. Com estes conceitos, compreendemos que a materialidade discursiva da pichação revela relações contraditórias entre grupos sociais que são constitutivas do discurso e esta materialidade é enunciada a partir de uma posição de resistência do enunciador. Este entendido não como a origem dos sentidos, mas sujeito que retoma sentidos pré-existentes em determinada(s) formação(ões) discursiva(s). Concluímos que língua e sociedade se constituem mutuamente e que o discurso revela diferentes formas de protesto do sujeito. Formas que garantem sua inserção na história e reivindicam reconhecimento e melhoria na sociedade. Por último, a imagem da pichação no ambiente virtual traz a memória do que é produzido no real com novos significados e novos leitores e, sobretudo, desvencilha o aspecto criminoso do ato de pichar.

Palavras-chave: Pichação. Análise de Discurso. Sujeito. Resistência.

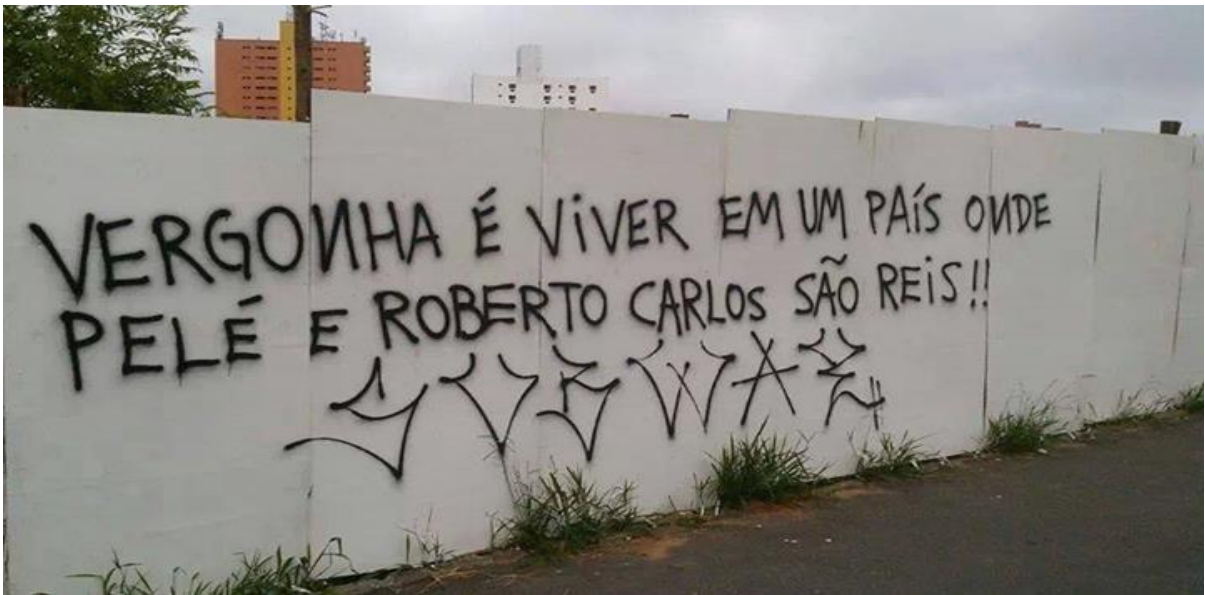
Introdução

Neste trabalho, analisamos uma maneira singular de o sujeito se relacionar com a linguagem para produzir sentidos e se inserir na sociedade: a pichação. Mais especificamente, a imagem de uma pichação em um muro branco em uma cidade não identificada que circulou nas redes sociais há pouco tempo. Nosso objetivo é compreender como se configuram os sentidos dessa materialidade discursiva.

Para empreender a análise, foram utilizados os pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso (AD) de linha francesa. Nessa linha de pesquisa, toma-se como *corpus* qualquer materialidade significativa. Neste caso, a pichação retratada na figura 1 abaixo. Para a AD, língua é a materialidade onde se encontram o discurso e a ideologia. Esta entendida como evidência dos sentidos. Não há língua sem sujeito e não há sujeito sem ideologia Orlandi (2010). Para se compreender a linguagem, há que se considerar o sujeito e as condições de produção desta linguagem.

A relevância do trabalho se justifica pelo caráter acadêmico, a ampliação dos estudos em Análise do discurso e pela necessidade de compreender outros sentidos que não os hegemônicos na sociedade, perceber como os sujeitos materializam na linguagem sentidos de resistência e afirmação de identidade.

Figura 1 – a pichação



Fonte: <https://www.facebook.com/redeesgotodetelevisao/posts/709143485797712>

1. Fundamentação teórica

Orlandi (1998) diz que a relação entre língua e ideologia é materializada no discurso. É no objeto discursivo que os efeitos do jogo da língua na história são percebidos. Historicidade é “como os sentidos se constituem na relação da linguagem com a exterioridade, pensando a exterioridade *no* texto, discursivamente, isto é, produzindo efeitos de sentidos por e para sujeitos” (ORLANDI, 2012, p.13).

Memória e historicidade são constituintes dos sentidos. É importante relacionar historicidade com o que Pêcheux (1990) chama de efeito metafórico: que é deslizamento de sentido, deriva. Para Pêcheux (idem), o efeito metafórico mexe com a memória à qual está filiada a rede de sentidos. O efeito metafórico é um fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, parte constitutiva do sentido (Pêcheux, 1997). O efeito

metafórico tem como efeito manter uma ancoragem semântica através de uma mudança na superfície do texto.

Assim, os sentidos se constituem na relação entre a historicidade e o efeito metafórico. Um discurso remete a outro e pode sempre vir a ser outro. É por esta relação de sentido que compreendemos nosso *corpus* de análise. Um discurso se constitui a partir de um discurso prévio, de já-ditos. Pêcheux (1990, apud ORLANDI, 2012, p.13) complementa: “ao produzir um deslizamento, uma mexida na repetição, provooco um efeito sobre o sentido que estou produzindo e sobre aquele de que ele desliza.”

2. A análise

Os efeitos de sentido são constituídos em condições específicas. É o que Pêcheux (1997) chama de condições de produção: “o estudo da ligação entre as “circunstâncias” de um discurso e seu processo de produção.” (p. 75). Orlandi (2010) diz que há as condições de produção no sentido estrito, que é o contexto imediato da enunciação, e no sentido amplo, que é o contexto sócio-histórico, ideológico. Em relação às condições de produção, é preciso compreender as circunstâncias atuais da sociedade brasileira que permitiram o enunciado da pichação.

Sabemos que o Brasil, pentacampeão mundial, possui uma renomada tradição no futebol nacional e internacional. Nossos jogadores são idolatrados por fãs de todas as idades. Isso consagra o Brasil como “país do futebol”. Um jogador em particular, Edson Arantes do Nascimento (Pelé), 73 anos, destacou-se com a proeza de mais de 1000 gols e passes incríveis. Foi, por isso, coroado pelos torcedores e fãs como “Rei do Futebol”.

Na música, há diversos cantores e compositores que alcançam destaque tradicional. Um destes cantores é Roberto Carlos, 73 anos. É conhecido pelas canções que retratam amores idealizados e conquistam fãs ao redor do mundo, também foi considerado “Rei”.

Dessa forma, música e futebol são formas de entretenimento tradicionais e com bastante destaque no nosso país. Assim, ser o país do futebol e do carnaval constitui um traço da identidade cultural brasileira, além de se constituir como um discurso que já fez memória em relação ao nosso país.

Porém, o Brasil é conhecido mundo afora também pelas mazelas e pobreza que alcança milhões de pessoas. Com quase nove por cento da população em extrema pobreza, o Brasil sofre para dar vida digna aos carentes. E temos aí um Estado capitalista falho que constitui o sujeito. Em uma sociedade dividida em classes, os sentidos também são divididos. É o político no simbólico. (ORLANDI, 2010).

Assim, temos formações discursivas que constituem os sentidos dentro de determinados grupos sociais. Os efeitos de sentido originam-se dentro dessas formações discursivas, ou seja, os sentidos não estão nas palavras, mas

As palavras, expressões, proposições etc. mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às posições ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição numa conjuntura dada, determinada pela luta

de classes, determina o que pode ser e deve ser dito. (PÊCHEUX, 1988, p. 160).

A palavra “vergonha” na pichação tem seu sentido definido dentro dessas formações discursivas. Nas relações contraditórias dos grupos sociais, temos um grupo que é definido discursivamente como culpado. Este processo de significação incide na constituição identitária do sujeito. Como as identidades são construídas na/pela linguagem e na relação com o outro e o Outro, os sujeitos são múltiplos, dispersos, falhos e heterogêneos. Os sentidos são múltiplos e heterogêneos também. A palavra “vergonha” é enunciada de uma posição social de resistência, possibilitando a produção de sentidos outros que possam mexer ou provocar mal-estar na representação imaginariamente compartilhada do nosso país como país do futebol e do entretenimento. Mexe-se em verdades já naturalizadas. Na relação com o restante do enunciado, “vergonha” soa como uma contrarresposta, um brado de protesto.

De acordo com Pêcheux (1969), todos os enunciados são passíveis de se tornarem outros. A partir das condições de produção dadas, permite-se fazer a deriva: *vergonha é viver em um país em que música e futebol são mais discutidos e valorizados do que as desigualdades sociais*. As formas de entretenimento dominantes são usadas para a alienação social. Uma situação que remete à Política do Pão e Circo do Império Romano. Assim, ao valorizar o entretenimento, o povo se aliena e se esquece dos reais problemas.

A palavra “vergonha” assume na pichação um outro significado, que pertence a outra formação discursiva, ligada à memória e ao interdiscurso. É uma resposta àqueles que julgam e oprimem: dada a situação atual brasileira, não é vergonha ser pobre, mas viver em uma situação de pobreza onde o Estado não consegue chegar.

Atentemos também para a polissemia da palavra “Rei”. Ela remete à figura governamental do sistema feudal da Idade Média, época em que as pessoas tinham seus destinos traçados desde o nascimento. Pertencentes a certas castas não podiam mudar. Tudo era fixo e determinado. “Rei” remete então à dominação, figura única que governa, antiguidade, sentido único, opressão, inquestionabilidade dos sentidos. Tudo isso se faz perceber pela historicidade e memória que constituem os sentidos desta pichação.

Nesta pichação, as letras “n” das palavras “vergonha” e “onde” estão ao contrário. Em Análise do Discurso, o sujeito é falado pela ideologia e isso não se dá de forma consciente, portanto, não se trata aqui de um mero erro linguístico. O pichador se significa na criação de sua escrita. Ele elabora seu sistema sem cair na armadilha que desqualifica o analfabeto e não se submete a parâmetros de certo/errado (ORLANDI, 2004). Contrárias estão as letras, novos efeitos de sentidos são provocados.

Considerações finais

Retomando o objetivo inicial: como se configuram os efeitos de sentido da pichação? Podemos dizer que na pichação analisada, os sujeitos da história buscaram se inscrever nela através de uma materialidade que faz emergir sentidos de luta, reivindicação, protesto, resistência. Insatisfeitos com a situação como está, encontram na linguagem uma possibilidade de produzir outros sentidos.

Reforça essa ideia o fato de a pichação ter alcançado um novo meio de significação e palco de protesto atual: o ambiente virtual. A imagem circulou através de uma página voltada para a veiculação de ideias de protesto. Uma nova configuração linguística se instala, já que se trata de uma nova materialidade. Os sentidos são produzidos na rua, no

real, por pichação, que agora circulam no virtual. O que antes era censurado, produzido no oculto, agora é amplamente divulgado. No ambiente virtual, a pichação traz a memória de significação do que foi constituído no real, mas com a possibilidade do reconhecimento de um maior número de interlocutores, a perpetuação do trabalho do pichador e sem incidir em criminalidade.

Cabe ressaltar que no ambiente virtual há um novo enfoque para a pichação. No real, nas cidades, nas ruas, o local e o espaço físico da pichação é constituinte de seus efeitos de sentido. Uma pichação no alto de um prédio significa diferente de uma casa ou na prefeitura. No ambiente virtual, o linguístico é o foco. Como se tratam de fotografias, na maioria das vezes, o ambiente físico da pichação não é considerado.

Se a pichação vandaliza e destrói é preciso, antes de tudo, construir uma sociedade em que os indivíduos sejam tratados com mais igualdade e justiça, com o rompimento das barreiras sociais. Uma sociedade onde as condições de vida sejam mais suportáveis.

REFERÊNCIAS

- CAVALLARI, J. S. Avaliações externas e seus efeitos na subjetividade de professores. **Signum**: Estudos da Linguagem, n. 14/1, p. 121-136, jun. 2011.
- GADET, F. e HAK, T. **Por uma Análise Automática do Discurso**. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora Unicamp, 1997.
- ORLANDI, E. P. Sentidos em fuga: Efeitos da Polissemia e do Silêncio. In CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas, SP. Editora RG, 2012.
- Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). **Cidade dos Sentidos**. Campinas, SP. Editora Pontes, 2004.
- Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). **Interpretação: Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.) Próprio da Análise de Discurso. *Escritos*,: Discurso e Política, Campinas, LABEURB –NUDECRI-UNICAMP, n. 3, p. 17-21, nov 1998.

Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos** - Campinas: Pontes, 2010.
PÊCHEUX, M. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.

**DECADÊNCIA E CONSCIÊNCIA BURGUESA EM *O AMANUENSE BELMIRO*,
DE CYRO DOS ANJOS**

Wagner Fredmar Guimarães Júnior (UFMG)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar, no romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, como a decadência de classe vivida pelo narrador-protagonista Belmiro Borba está relacionada à manutenção de sua consciência burguesa, à sua alienação e tentativa de fuga da realidade. Longe de ser um dilema psicológico vazio ou abstrato, o problema de Belmiro é historicamente determinado. Ele sai da “velha ordem”, em que pertence a uma classe de prestígio, para uma “nova ordem”, em que é apenas um amanuense arruinado financeiramente, morador da periferia de Belo Horizonte. Assim, sua consciência é dividida em duas partes (passado e presente) que lutam entre si. No fim do romance, essa luta resulta em uma imobilidade real, levando-o a uma postura derrotista e a não romper com sua consciência burguesa.

Palavras-chave: *O amanuense Belmiro*, Decadência, Consciência burguesa.

Introdução

Nossa análise se dará em três eixos principais articulados. São estes: I) o desvio da linhagem rural, o movimento de báscula e o refúgio da realidade atual; II) a manutenção de privilégios na nova ordem do Brasil e a posição político-ideológica de Belmiro; e III) a implacável imposição da realidade sobre Belmiro. Sendo essas linhas de força inseparáveis no romance, a divisão proposta é apenas esquemática, uma vez que se encontram como conteúdo sedimentado que dá forma ao personagem Belmiro Borba. Mesmo que a

exposição siga inicialmente esse esquema, tentaremos mostrar a articulação das citadas linhas de força, o que, a nosso ver, é o mais importante, formalmente falando.

I

Logo nas primeiras páginas do romance, Belmiro Borba já expõe sua reflexão acerca do desvio da linhagem rural em sua família. Inicialmente, o narrador-protagonista se considera “o Borba errado”, mas no fim do capítulo lembra que foi com seu pai que teve início o processo:

Mas, ao cabo de contas, foi no velho que começou o desvio da linhagem rural. Não citavas o teu Vergílio, pai Belarmino? Na verdade, estavas mais próximo dos clássicos (...) do que da tua gleba. (...) Bem me recorde de que, a rigor, também não funcionavas na fazenda. Por qualquer pretexto, lá ias, na tua besta, rumo à Vila, para trocar dois dedos de prosa com o provisionado Loiola. Confessa, Borba Velho, foi aí que começou a traição à gleba... (ANJOS, 2006, p. 22).

Apesar de ter sido o início do desvio da linhagem rural, seu pai não queria que Belmiro seguisse o mesmo caminho, desejava que o filho trabalhasse na fazenda dos Borba: “Temos doutores demais (...). Precisamos é de braços para a lavoura”. (ANJOS, 2006, p. 21).

O movimento de báscula, termo cunhado por Antonio Candido, é o balanço que Belmiro faz entre realidade e sonho, movimento realizado por meio da escrita:

Um homem sentimental e tolhido, fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre a realidade e o sonho. (CANDIDO, 2011, p. 74).

572

Todo o livro é perpassado por esse movimento, uma vez que Belmiro vive dividido entre o passado e o presente, entre a realidade e o sonho¹⁰⁰, sendo levado subitamente de um tempo ao outro. O trecho seguinte mostra bem como se dá o movimento de báscula – apesar de longo, é importante sua citação na íntegra:

Eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira. Fiquei rente do cedo da sanfona, não sei se ouvindo as suas valsas ou se ouvindo outras valsas que elas foram acordar na minha escassa memória musical. Depois, o cego mudou de esquina, e continuei a pé o caminho, mas bem percebi que os passos me levavam, não para o cotidiano, mas para tempos mortos. Desci a

¹⁰⁰ É importante dizer que o que Antonio Candido chama de “sonho” deve, a nosso ver, ser entendido de duas formas: primeiro, como fantasia, e, o mais importante, como mistura de dois tempos e confusão entre estes – o passado, em Vila Carafbas, e o presente, em Belo Horizonte.

Rua dos Guajajaras com a alma e os olhos na Ladeira da Conceição, por onde, num bando alegre, passava Camila, tão leve, tão casta, depois da missa das nove, na igreja do Rosário. Era precisamente por ali que estacionava outro sanfonista que não esmolava nem era cego, e tocava apenas por amor à arte, ou talvez para chorar mágoas. (ANJOS, 2006, p.26).

O mais importante da citação acima é perceber como Belmiro está no presente, em Belo Horizonte, e de repente o passado se insinua a ele na simples presença de um sanfoneiro. A partir disso, sua memória dispara a confusão entre os dois tempos, o que está representado pela confusão entre as duas valsas e entre a Rua dos Guajajaras e a Ladeira da Conceição. Nesse ponto, Belmiro já apresenta sinais de alienação em relação ao tempo presente, mas disso trataremos mais tarde.

O movimento do narrador-protagonista entre a realidade e o sonho acaba não permitindo que ele tenha uma existência presente realmente viva e acabe por muitas vezes se fechando em “seu mundo”, o que nas mais das vezes quer dizer a Rua Erê. Apesar dessa atitude, durante todo o livro Belmiro demonstra ter consciência de sua realidade, como no episódio do carnaval de 1935:

A multidão me revela, assim, que há coisas extraordinárias, vibrações estranhas, há um mundo diverso do meu e com o qual tentarei, em vão, comunicar-me (...) Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente, e muitas as do passado. E se tal vida é

melancólica, trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações. (ANJOS, 2006, p.30).

A atitude de se esquivar da realidade e se confinar em um ambiente reduzido (na maioria das vezes, o ambiente privado que é a casa, como acontece com Belmiro) é um dos efeitos da alienação humana. No livro *Marxismo e alienação*, Leandro Konder diz que “a cisão entre a vida pública e a vida privada, agravando-se sob o capitalismo, leva os ideólogos da burguesia à crença de que, em face da falsidade da vida pública, a verdade se refugia na vida privada” (KONDER, 2009, p.69-70). Em outro trecho, continua:

A ilusão destes ideólogos, porém, está no imaginarem eles que o refúgio na vida particular possa preservar a verdade. Numa sociedade reificada, a mentira penetra na intimidade dos sentimentos, na vida familiar e na estrutura afetiva; não se limita ao comportamento especificamente político. O refúgio na vida privada não impede que a dilaceração do humano sacrifique a unidade e promova a confusão. O mundo psíquico atomiza-se tanto quanto o social e perde o sentido da *totalidade*: as exigências não reconhecidas criticamente se chocam com os padrões acriticamente assimilados e este choque é inautenticamente vivido sob a forma caricatural de um conflito entre a *razão* e os sentimentos. Na realidade, o pretense conflito entre a *razão* e os *sentimentos* é apenas uma das manifestações da presença da cisão entre o singular

e o universal, isto é, da cisão entre indivíduos e espécie *no interior dos indivíduos*. (KONDER, 2009, p.70).

A passagem acima explica quais são os efeitos colaterais desse refúgio na vida privada, movimento realizado por Belmiro Borba. O protagonista do romance se volta para a vida privada como busca de um refúgio de sua realidade presente, como se fosse possível manter a inteireza que outrora tivera em Vila Caraíbas. Mas, como explica Konder, a dilaceração do humano ocorre mesmo no ambiente privado. O mundo psíquico também perde o sentido da totalidade, o que leva o indivíduo a viver o choque entre mundo psíquico e mundo empírico sob a falsa forma do conflito entre razão e sentimentos. Esse pretenso conflito entre razão e sentimentos, que se manifesta em Belmiro Borba, é só um dos efeitos da cisão existente entre indivíduos e espécie, do individualismo causado pelo capitalismo. No romance, essa cisão está formalizada na disjunção da consciência de Belmiro e na relação disso com o problema fáustico. Há a separação entre Belmiro sofisticado e Belmiro caraibano. O primeiro representa o presente, em Belo Horizonte, o ser racional que analisa as vivências do outro; o caraibano é o do passado, em Vila Caraíbas, o ser irracional, que vive sem se analisar. O problema fáustico é trazido pelo personagem Silviano, um professor de literatura metido a filósofo. Belmiro lê no diário de Silviano: “Problema – O eterno, o Fáustico – o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento”. (ANJOS, 2006, p. 62). Está colocado o conflito *razão x emoção*, como mostra também o trecho seguinte: “Há muito que ando em estado de entrega. Entregar-se a gente às puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade (...) parece-me a única estrada possível”. (ANJOS, 2006, p. 33). Outra passagem que bem exemplifica a atitude de refúgio na vida privada está no

capítulo “A verdade está na Rua Erê”: “Como esta Rua Erê me entenece! Cá estou, de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na Rua Erê e não no Arpoador. É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio de repetição bate horas caraibanas, que encontro um refúgio embora precário”. (ANJOS, 2006, p. 205).

II

Em seu artigo “Sobre O amanuense Belmiro”, Roberto Schwarz, entre outras questões, mostra que a decadência de Belmiro Borba deve ser relativizada, uma vez que nos novos tempos, vividos em Belo Horizonte, o filho da oligarquia rural decadente ainda mantém certos privilégios: o emprego público, as exigências que faz quando a polícia vai revistar sua casa, a amizade de um importante deputado etc. Nesse sentido, o crítico é enfático em dizer que “entre a vida rural e a burocracia, entre o passado e o presente, não há transformação radical”. (SCHWARZ, 2008, p. 20). No início do romance, quando Belmiro conta a ocasião da vinda de seu pai a Belo Horizonte e fala da decepção que este sofreu ao ver que o jovem pendia para as letras, não para o trabalho na fazenda, podemos ver que o protagonista foi inserido no serviço público pelo exercício da influência junto a um pistolão: “O velho voltou com uma grande dor no coração, para gravame de sua insuficiência mitral, e mais tarde um deputado me introduziu na burocracia”. (ANJOS, 2006, p. 22). Nesse ponto, é oportuna a lembrança do clássico capítulo de *Raízes do Brasil* “O homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda. Logo no início o sociólogo diz:

O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos,
uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades

particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século XIX. (HOLANDA, 2013, p. 141).

A partir da passagem de Sérgio Buarque, temos que Belmiro Borba é a representação, no plano da ficção, de um dado pertencente à realidade. Nesse ponto, Cyro dos Anjos captou e dramatizou – intencionalmente ou à sua revelia, não importa – o mecanismo “Estado = família”, um dos grandes problemas que até hoje assolam a sociedade brasileira. Outro exemplo em que fica claro o tratamento diferenciado que Belmiro recebe da polícia é a passagem seguinte:

Pensei logo em Emília, e na interpretação que poderia dar à busca. Pondo-o a par da situação especial de minha casa, pedi que arranjasse as coisas de forma que não atribulasse a velha; que, se fosse possível, destacasse, para a diligência, o investigador Parreiras, meu conhecido (o que se interessou pelo caso do Giovanni), e, ainda, que este levasse, em sua companhia, o acadêmico Glicério de Sousa Portes, meu companheiro de Seção. (...) – Vejamos... Vejamos... Farei o que for possível, disse o delegado. Pelo tom de suas palavras, fiquei certo de que assim procedería. (ANJOS, 2006, p. 147).

Belmiro pede que um conhecido seu realize a investigação (conhecido que, diga-se de passagem, já o havia ajudado no caso do Giovanni) e pede que seu amigo Glicério possa acompanhar tudo. A influência de Belmiro está estilizada até mesmo na maneira com que ele se refere a Glicério, escrevendo seu imponente nome de família importante como uma espécie de credencial – Glicério de Sousa Portes – e com o adicional do estudante de direito também ser funcionário da Seção do Fomento Animal. Está aí dramatizada a manutenção de certos privilégios dessa classe, mesmo nos novos tempos do Brasil.

Outro ponto de grande importância do personagem Belmiro Borba é a sua posição político-ideológica¹⁰¹. O protagonista passa todo o romance “em cima do muro”. Diante do momento político brasileiro gravado no livro (regime de Getúlio Vargas após a Revolução de 30, polarização entre integralistas e comunistas e Intentona Comunista), era de se esperar que Belmiro Borba tomasse uma posição mais efetiva, mas ele vai pelo caminho contrário:

Passaram ao terreno da política. (...) Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e Florêncio ficamos calados, à margem. (ANJOS, 2006, p. 48).

Sua alienação chega a tal ponto que ele faz piada do amigo Redelvim – o comunista do Partido Comunista Brasileiro –, propõe saídas conciliadoras e escapistas para a solução dos problemas político-sociais e se recusa a tomar uma posição, no sentido da época, o que

¹⁰¹ É importante frisar que a postura de Belmiro de não se posicionar nem à esquerda nem à direita não deixa de ser uma tomada de posição, mesmo que escapista e covarde.

equivaleria a estar à esquerda ou à direita. Belmiro atinge tão alto grau de relativismo que relativiza a posição ideológica das pessoas, como se tudo se reduzisse a uma mera classificação:

Afinal, todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E seu eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo? Há anos passados, eu costumava entregar-me a um passatempo perigoso: procurar, nos conceitos, igual número de argumentos, da mesma força, em favor do que afirmavam e contra o que afirmavam. Jamais encontrei algum cujo contrário não pudesse ser também defendido. Percebendo que esse jogo de antinomias acabaria deixando-me com uma telha de menos, ou de mais, abandonei-o. Ora, o burguês Belmiro! Redelvim deu para humorista. E o apelido está a calhar... Fazendo minhas contas, durante o dia, vi que a simples aquisição de umas botinas novas me desequilibrou o orçamento do mês. (ANJOS, 2006, p. 52).

É interessante perceber, nas três últimas linhas do trecho acima, como Belmiro, mesmo consciente de sua situação atual de amanuense arruinado financeiramente não ultrapassa sua consciência burguesa. Ele reduz o fato de ser ou não burguês apenas à posse efetiva de dinheiro, como se sua atitude não fosse burguesa – é isso que Redelvim diz quando o chama de burguês, que sua atitude é burguesa e reacionária.

Na passagem seguinte, Belmiro propõe a cordialidade como saída: “Fiquei melancólico e cívico, pensando neste Brasil, onde a civilização poderia ter, certamente, um sentido mais cordial, sem os cruentos conflitos que andam pelo mundo. Talvez algumas leis, alguma compreensão...”. (ANJOS, 2006, p. 70). A atitude do protagonista é claramente conciliadora, típico de quem pensa que tudo pode se resolver sem a necessidade do conflito. Novamente, lembramos Sérgio Buarque de Holanda:

Nossa forma de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial” (...). Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas suas sensibilidade e suas emoções. (...) Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo. (HOLANDA, 2013, p. 147).

Na passagem citada, Sérgio Buarque descreve a figura do “homem cordial”, tipo que ilude pelo seu lustre e por sua aparente polidez, mas que no fundo se utiliza dessa máscara para se impor enquanto indivíduo perante a sociedade, das mais diversas

maneiras. A atitude conciliadora de Belmiro Borba demonstra sua consciência burguesa. Ele como membro de uma classe decadente, mas que ainda mantém privilégios junto ao Estado brasileiro, desconhece (comodamente) o verdadeiro sentido da cordialidade, que, como mostrou o sociólogo, é um mecanismo cruel de coerção travestido de agradável trato social.

A solução que Belmiro encontra diante dos conflitos que o circundam – e dos quais ele, gostando ou não, faz parte – é não se posicionar, o que por si só já é um posicionamento, ainda que covarde e escapista. Mais que uma tomada de posição no sentido aqui apresentado, a fuga da realidade, empreendida em todo o romance, já é uma tomada de posição bastante significativa, ainda que não positiva a nosso ver.

III

Durante todo o romance, Belmiro Borba realiza o movimento de báscula entre a realidade e o sonho, vive seu tempo presente (Belo Horizonte) e seu tempo passado (Vila de Caraíbas). Entre realidade e sonho, Belmiro prefere o sonho, os tempos idos de Vila Caraíbas e toda a inteireza de então, mas tem, entre um sonho e outro, consciência de sua realidade presente. Como sempre acontece, a realidade é implacável com o amanuense e acaba por se impor a ele de várias formas. Mesmo em seu devaneio com relação a Carmélia Miranda – uma rica moça que encontra no carnaval de 1935 e, em um delírio romântico, mistura sua imagem à de Camila, uma namorada da infância, e à do mito da Donzela Arabela –, Belmiro tem noção de sua realidade de amanuense pobre e proletário. Glicério passa a levá-lo em bailes da alta sociedade, salões etc. para que ele veja Carmélia, mas ele se cansa de ir a esses lugares reflete: “Mas não poderei suportar, por muito tempo,

a tirania de Glicério. Meu lugar é outro e meu clima é bem diverso do desses salões a que ele me transporta. Meu lugar é nesta Rua Erê, entre Emília, Francisquinha, Tomé, Prudêncio Gouveia e o velho Giovanni”. (ANJOS, 2006, p. 59).

Entre um devaneio e outro, Belmiro demonstra ter consciência de sua realidade circundante, seja cuidando das irmãs velhas e doentes, que moram com ele em Belo Horizonte, ou indo falar com o delegado quando Redelvim é preso acusado de subversão, ou ajudando seu vizinho, o italiano Giovanni etc.

Um exemplo de imposição da realidade sobre Belmiro é o fato da mudança de planos em relação ao livro de memórias. Inicialmente, sua intenção era registrar o passado, mas o presente acabou por invadir seu livro, que se tornou um “livro sentimental”, em suas palavras. Dizendo de outro modo, Belmiro idealizou uma coisa, mas a realidade se impôs e modificou seus planos:

E assim é a vida... Os acontecimentos que até aqui se desenrolaram e em que desempenhei ora o papel de ator principal, ora o de espectador, mudaram, por completo, as intenções deste livro. Naquela noite de Natal, ao início destas notas, expus o plano de ir alinhando apontamentos que me permitissem publicar, mais tarde, um livro de memórias. (...) Jamais pensei, naquela ocasião, ou antes dela, que o presente pudesse vir dominar-me o espírito por forma tal, dele expelindo as imagens do passado que então o povoavam abundantes e vivas. (ANJOS, 2006, p. 91).

Quando se trata da imposição da realidade sobre Belmiro, uma das passagens em que há maior carga de dramaticidade em todo o romance é quando o amanuense toma ciência de que está perdendo tempo com suas fantasias, enquanto suas irmãs estão doentes e seu dinheiro acabando:

Sei que estou amando a mulher e não o mito. Não me faltam cuidados na vida, e é ridícula essa trama sentimental em que me envolvi. Lá está Francisquinha no Instituto [hospício]. Emília se acha de cama, doente. Desde dois dias, fiquei reduzido a níqueis, embora estejamos a sete do mês. O ordenado se foi em despesas com a mana, e ainda há contas por pagar. É ridículo. Amanhã terei de visitar o agiota. Não deveria preocupar-me, antes, com estas coisas? – Não! diz-me alguém, com majestade. O que nos deve preocupar são os problemas eternos! A voz que ouvi dentro de mim é a do Silviano. (ANJOS, 2006, p. 100).

Entretanto, mesmo com a sofrível noção de realidade, Belmiro ainda ouve “vozes interiores” que o incitam a continuar alienado em seus sonhos.

No fim das contas, apesar de ter noção de sua realidade, da realidade dos seus amigos e de sua família – uma noção relativamente ampla para um ensimesmado como ele –, Belmiro Borba termina seu livro na imobilidade, como se sua vida tivesse se acabado e nada mais houvesse a ser feito:

Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever. (ANJOS, 2006, p. 228).

Ainda neste trecho, Belmiro lamenta por não ser um Borba tão forte e vigoroso como os Borba da linha tronco. Dito de outro modo, como ele não é igual aos gloriosos antepassados da família aristocrata rural, sua vida não tem razão de ser.

Conclusão

Tentamos demonstrar, nesta breve exposição, como está formalizado em *O amanuense Belmiro* um importante período da história brasileira da virada do século XIX para o século XX. A partir da análise de três das linhas¹⁰² de força que estruturam o narrador-protagonista Belmiro Borba, tentamos entender como estão configuradas, no romance, sua decadência e sua consciência burguesa. Concluímos que o amanuense não rompe sua consciência burguesa, mesmo tendo noção de sua realidade de proletário – burocrata medíocre e financeiramente arruinado. Sua postura é alienada e derrotista, uma vez que, ao invés de assumir uma posição, mesmo que individualmente, de revolta contra a nova ordem político-econômica, chega à imobilidade por excesso de análise. É oportuno citar aqui, para reflexão, um trecho de “Estratégia”, artigo de Antonio Candido:

¹⁰² 1) o desvio da linhagem rural e o movimento de báscula e o refúgio da realidade atual; 2) a manutenção de privilégios na nova ordem do Brasil e a posição político-ideológica de Belmiro; e 3) a implacável imposição da realidade sobre Belmiro.

(...) Cyro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirisá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas Vilas Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organizada. Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente o seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra reverente no seu séquito. Coisas em que a gente se põe a maturar, quando vê aquele Belmiro tão inteligente e tão sensível, solidamente mantido em paz pela magreza do seu ordenado de amanuense, e perfeitamente desfibrado pela prática cotidiana da introspecção (costume muito estimável, segundo os cânones). (CANDIDO, 2011, p. 77-78).

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. São Paulo: Globo, 2006. 239 p.
- CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p.73-79.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. Dualismo e dialética em Cyro dos Anjos: *O amanuense Belmiro*. In: WERKEMA, Andréa Sirihal et al. (Orgs.). **Literatura Brasileira 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 359 p.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000. 395 p.

FOGAL, Alex Alves; CORDEIRO, Marcos Rogério Fernandes. Realismo e intimismo em um romance de 30: *O amanuense Belmiro*. **Revista Verbo de Minas**: Letras, Juiz de Fora, v. 10, n. 18, p.55-70, jul./dez. 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 139-151.

LAFETÁ, João Luiz. À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.) **A dimensão da noite**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.19-37.

LUKÁCS, Georg. Consciência de classe. In: **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 598 p.

KONDER, Leandro. Alienação e história. In: **Marxismo e alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p.35-76.

SCHWARZ, Roberto. Sobre o amanuense Belmiro. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-20.

LÚCIO CARDOSO E O INTERTEXTO DO MODERNISMO

William Valentine Redmond (CES/JF)

Resumo: Este artigo reflete sobre as muitas opiniões acerca do autor da *Crônica da casa assassinada* como um escritor modernista ou pós-modernista. Examinando as técnicas narrativas utilizadas pelo autor, talvez influenciado por sua vasta leitura de literaturas estrangeiras relatadas, seria possível clarear um pouco esta questão da posição de Lucio Cardoso com os movimentos literários do século XX. A experiência pessoal do escritor passa por um processo de impessoalidade, através da transmutação e amalgamação, transformando a obra em símbolo universal. Espera-se com esta comunicação discutir o modo como essa transmutação chega ao leitor em forma de um romance modernista e não, como às vezes se afirma, como um romance pós-modernista.

Palavras chave: Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinada*, Modernismo.

Existem algumas tentativas nos círculos acadêmicos de colocar Lúcio Cardoso entre os pós-modernistas da Literatura Brasileira. Sendo que o romance *Crônica da casa assassinada* foi publicado em 1956, seria dentro do período definido por muitos como o período pós-modernista da Literatura Brasileira. Existe uma dissertação defendida na Universidade de Campinas, onde a autora inclui no título “Lúcio Cardoso pós-modernista”. Mas neste texto será feita uma tentativa para defender a posição de que Lúcio Cardoso nos seus últimos romances tinha a essência do modernismo a um grau considerável e seria errôneo colocá-lo entre os escritores pós-modernistas do Brasil.

A noção e a compreensão de pós-modernismo apresentam muitas versões mas eu gostaria de apresentar uma visão que tente incluir de uma forma ou outra, a complexidade da escrita sobre o assunto. Tradicionalmente o período da turbulência dos alunos em 1968 na Europa é apresentado como o momento em que a literatura entrou na modernidade pós-modernista. A literatura pós-modernista parece ter relação com a literatura modernista no sentido de continuar a meta geral de contestar e de questionar os hábitos tradicionais do pensamento. Mas é pós-modernismo ou além do modernismo no sentido que o questionamento se tornou muito mais radical. Enquanto os escritores da época tentaram revigorar a percepção que perdeu sua intensidade com o tempo e por causa de uma linguagem viciada em métodos superados, escritores modernistas agora questionam a verdadeira natureza da percepção e a verdadeira natureza da linguagem. Não é mais eficiente tirar métodos de mediação para que o leitor possa alcançar um conhecimento melhor do objeto. No pós-modernismo tanto o sujeito como o objeto são embaralhados no mesmo texto e conhecimento, no sentido tradicional, é impossível e inalcançável.

Esta posição radical está em oposição total à visão do mundo do século XIX. Não existia de verdade uma visão religiosa baseada na fé cristã universalmente aceita, mas a moralidade cristã que a estrutura da sociedade defendia garantia uma visão de vida compartilhada e da sociedade da vida familiar, o que uma pessoa tinha de fazer e o que esperava a humanidade quando estes princípios modificados pelo Iluminismo garantiam um futuro progressista para toda a humanidade. Atrás desta situação existia a certeza de que o homem alcançava o conhecimento, que o escritor poderia colocar este conhecimento no texto e transmitir ao leitor uma visão do mundo cuidadosamente desenvolvida, colocando esta visão em uma linguagem de beleza literária e produzida para as inteligências privilegiadas da época.

Esta visão unificada do mundo encontrou sua expressão triunfante numa forma literária melhor adaptada para cristalizar estes pensamentos, o romance. Da mesma forma que a poesia épica foi ideal para a aristocracia dar a expressão à sua cosmovisão, seus valores, seus sonhos e esperanças, este novo gênero literário servia idealmente para a nova burguesia emergente com sua moralidade conservadora e com suas esperanças apresentadas no Iluminismo. O romance se tornou a época da burguesia identificada com o público leitor do período. Ele manifestava sua visão social, moral e cívica do mundo baseada na certeza do crescimento moral da humanidade e um futuro progressista do indivíduo e da sociedade. O importante neste novo gênero de literatura é a força intelectual da análise da realidade e a aplicação de grandes conceitos da vida humana, mas sempre com uma visão compartilhada da sociedade que para nós, nos dias de hoje, era muito simplificada e oferecia uma visão monológica da complexidade da realidade nos interesses da classe dominante.

Mas no fim do século XIX e início do séc. XX vários acontecimentos e visões da realidade contribuíram para questionar as certezas desta visão do mundo. Os ataques contínuos feitos contra a religião pelos movimentos científicos impulsionaram de forma especial as novas ideias da teoria da evolução e as provas de erros grosseiros na Bíblia jogaram dúvidas sobre a certeza da religião do passado. Na mesma época os movimentos da filosofia afirmavam a impossibilidade de um conhecimento verdadeiro da realidade, além das aparências na fenomenologia mostrarem que o ser humano tinha apenas um conhecimento superficial de si mesmo, dos outros seres humanos e da realidade em torno de si. Neste período também Freud anunciava sua descoberta da mente inconsciente e jogou por terra a certeza dos padrões comumente aceitos de comportamento e virtude e sugeriu que muita coisa feita pelo ser humano tinha motivação inconsciente. Nietzsche

também trouxe incerteza à compreensão contemporânea da sociedade. Ele afirmava que a sociedade prosseguia não pelos princípios nobres do Iluminismo e do Cristianismo implícitos, mas pelas forças cegas de vontade e de desejo. Ele escrevia com muita ênfase que a verdade era algo que estava ao alcance de todos, mas tinha de ser encontrada e criada, e esta verdade tinha que ser introduzida na sociedade como determinante ativa e este processo não era fixo e determinado, mas sempre um devir. Junto com estas modificações no pensamento da humanidade, Saussure escrevia que o ser humano não dominava a linguagem, mas era dominado por ela. *Lingue* é o sistema de regras e categorias que fazia da fala uma possibilidade e sendo que a linguagem é o instrumento que permite ao ser humano se comunicar, este sistema de *Lingue* é implantado num período muito cedo da vida, antes que o indivíduo seja capaz de exercer qualquer poder de escolha ou controle. Saussure afirma claramente que a linguagem então, não pode ser considerada uma forma de contrato. O signo Linguística foge do controle da vontade.

Todas estas descobertas sobre os fundamentos do pensamento da humanidade colocaram a verdade em questionamento, destruíram a velha certeza da visão do mundo e passaram para o ser humano uma profunda dúvida epistemológica, da sua habilidade de conhecer a realidade.

No campo da política, acontecimentos internacionais faziam em pedaços o antigo status quo. Não somente a Revolução Russa, mas principalmente a primeira Guerra Mundial, negava de forma extremamente agressiva a crença numa visão progressista do ser humano e da sociedade. O homem viu que o ser humano produzia maldade, como uma abelha produz mel, como afirmava o romancista William Golding.

O modernismo começa neste momento da história, de dúvida profunda e de questionamento angustiados, por causa destas novas filosofias, da profunda dúvida religiosa

e da terrível experiência de revolução e guerra mundial que resultou em fragmentação da cosmovisão e a perda total de uma visão compartilhada por toda a sociedade.

O modernismo então é uma resposta literária a esta fragmentação da visão do mundo pelos escritores no início do século. No lugar da terra firme de uma visão compartilhada do mundo, os autores se encontravam em areia movediça, em vez de uma narrativa de um narrador confiável, afirmando com clareza as regras éticas e insinuando indiretamente os princípios morais e recomendando ou condenando personagens da narrativa, de acordo com obediência aos princípios básicos da visão da burguesia.

Era necessário não mostrar a certeza sobre a vida humana mas apresentar ambigüidade e a complexidade do ser humano angustiado, incapaz de ver o caminho à frente e perplexo diante do caos da experiência fragmentada pela qual ele estava passando. Uma das técnicas para alcançar esta nova forma de narrativa era liberar o texto do domínio dos princípios da lógica e da cronologia. O escritor se retirou de dentro da consciência da personagem e a técnica chamada fluxo de consciência apresenta uma narrativa de dentro da mente das personagens e nos oferece pedaços de experiências sem ordem, sem um significado interno, sem sentido. E a ordem na Literatura é procurada através de alguma estrutura externa, completamente diferente da organização tradicional, de tempo e causalidade e baseada em uma visão progressiva do ser humano. James Joyce nos oferece uma ordem ligando os acontecimentos à estrutura épica dos 12 livros de Homero, e no fim não oferece nenhuma interpretação da vida, mas apenas os elementos ásperos da experiência humana apresentados em toda a sua complexidade desordenada.

Virginia Woolf mostra nos seus textos o caos iluminado por momentos raros de epifania quando a falta de significação na vida é removida por um momento passageiro da mesma forma que a luz circulante do farol mostra o pequeno barco por apenas um

momento na escuridão e neblina do mar. Oferece apenas um momento e um espaço limitado mas não oferece nenhuma interpretação da vasta complexidade do movimento da vida humana e da existência.

Outro modo de mostrar a incerteza e revelar o narrador não confiável é oferecer uma visão múltipla dos fatos básicos da narrativa, mostrando os fatos de vários pontos de vista. *Crônica da casa assassinada* é um exemplo excelente desta complexidade e ambigüidade de pontos de vista e questionamento da visão moralista dos acontecimentos. O romance nos oferece uma narração complexa e estranha dos acontecimentos no sítio dos Menezes numa pequena cidade do interior de Minas Gerais, o estado onde o autor nasceu e viveu até 18 anos.

O romance é organizado em estrutura flexível, distribuído entre “refletores da consciência” para usar a frase de Henry James no prefácio de seu livro “The wings of the dove”, um número de narradores diferentes faz a mediação do progresso da narrativa e nós recebemos os fatos e o clima emocional de cada momento de pontos de vista diferentes, enquanto as personagens alternam suas narrativas dos acontecimentos no sítio dos Menezes. O autor evita o uso de capítulos com título e nos oferece no lugar disso, 56 segmentos numerados mas nos mostra sempre identificação e as peculiaridades de cada composição. Existem segmentos que são cartas, entradas em diários, além de depoimentos, relatos e memórias. Mas atrás da complexidade dos registros, alguns escritos e outros orais, existe um elemento de organização que dá coerência ao texto e uma interligação que nos permite pensar numa figura fazendo a compilação de tudo. Este compilador puxa os vários segmentos enquanto existe um progresso complexo mas lento na elucidação de um possível crime cometido muitos anos atrás e quando muitas das personagens principais já se tinham ido com seus segredos não revelados.

A ordem dos segmentos tenta encaixar os pedaços da narrativa como um quebra-cabeça, e a narração global, controlada por um compilador nos dá alguma idéia onde se encaixa cada peça. O segmento começa com uma rubrica que nos informa que tipo de texto nós temos. Temos a confissão de Ana, a narração de Padre Justino, a carta de Nina para o coronel, umas páginas do diário de André e assim por diante. Cada narrador tem um nível diferente de conhecimento dos fatos, uma habilidade diferenciada de se expressar, uma habilidade maior ou menor de percepção intelectual e de sagacidade. Os relatos do farmacêutico local e do médico da aldeia são citados para mostrar fatos importantes que explicam a natureza dos acontecimentos e ao fim temos um pós-escrito do Padre na comunidade católica no interior de Minas que tem a palavra final obtida na confissão, terminando os desencontros e sofrimentos da narrativa.

O médico na sua terceira narrativa nos dá informação sobre as questões centrais do romance apesar da sua idade avançada. No segmento 24 ele nos informa

E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, nem a memória é tal a ponto a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere (CARDOSO, 1959, p.243).

Padre Justino, como seu nome sugere, e ele se autodenomina uma pessoa com uma “sede de justiça” e tem “um fraco desejo de restabelecer pela memória de um ser humano que pagou neste mundo pelos fracassos que não eram inteiramente seus próprios fracassos” (CARDOSO,1959, p.490). É o Padre Justino que é o centro de gravidade de toda a narrativa, porque ele tem acesso privilegiado à confissão de Ana. Ele nos conta

Por mais longe que se procure, por mais descontraídos que sejam os caminhos que se percorrem, sempre teremos como ponto culminante os acontecimentos desta época – eles são o alicerce do edifício, a viga-mestra, a mola em torno do qual tudo gira. Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance (CARDOSO, 1959 p.498).

O leitor percebe o compilador atrás do texto e podemos perceber ESTE MESMO o compilador articulando o jogo intertextual dos vários pedaços colocando-os em posição certa, como um mosaico para nos mostrar os fatos básicos da época da queda da casa dos Menezes.

Existe de fato uma hierarquia de conhecimento que é baseada no envolvimento de cada uma das personagens nos acontecimentos do sítio e por isso a possibilidade de estabelecer os fatos verdadeiros, anos mais tarde. A unidade familiar básica é dos três irmãos Demétrio, Timóteo e Valdo e a eles são adicionadas durante a narrativa, as duas mulheres, Ana e Nina. André, o suposto filho de Nina, que nasceu no Rio de Janeiro e foi trazido de volta a casa por Ana, é também importante. É a chegada de Nina logo depois de seu casamento que traz a cronologia da ação do romance, embora não seja oferecido como

o primeiro Segmento da narração. A figura do jardineiro é também muito importante por causa de seu caso com Nina e seu suicídio subsequente que forçou a volta de Nina ao Rio de Janeiro. Quinze anos mais tarde ela volta doente, para falecer no sítio. A recomposição deste fluxo de acontecimentos é organizada de forma brilhante pelo compilador.

O irmão Valdo nos oferece apenas um relatório que implica que ele estava ainda vivo quando a investigação e o inquérito se iniciam. Além deste relato no Segmento 37, ele está presente indiretamente tanto no Segmento 20 como no Segmento 22, quando comunica sua visão dos fatos a Nina no 1º Segmento e suas dúvidas sobre a conveniência da volta de Nina no Segmento 22, ambos em forma de uma carta.

Estranhamente, Demétrio, o chefe do clã, não tem voz e Lúcio Cardoso numa nota deixada sobre o manuscrito original, revela que Demétrio não fala, não tem voz, como a casa em si não tem. Nina está presente através das suas cartas longas para o coronel no Rio de Janeiro e pelo seu marido Valdo. Através destas cartas, o seu ponto de vista sobre algumas questões é claramente estabelecido e explica as circunstâncias e os motivos para sua primeira saída. Porém, ela está sempre no centro dos acontecimentos e é julgada aos olhos dos outros, de acordo com seu amor, seu ódio ou sua distância dos fatos que cada um mostra no seu relato.

Mas é o diário de André, de Betty, a governanta e o livro de memórias de Timóteo que mostram a maior variação pessoal sobre todos os acontecimentos. A governanta é objetiva e dá informação de modo factual, mas é hostil quanto à chegada e permanência de Nina no lugar que ela considera em sua mente, uma casa tranquila. O diário de André foi o escolhido para iniciar a narrativa, já com Nina morta na sala da frente. As memórias de Timóteo aparecem somente no fim do livro nos Segmentos 52 e 54 mas sua aparição vestido como uma mulher é filtrada através de várias testemunhas no decorrer do livro

todo. Nós temos um momento retratado por Betty no quarto Segmento, descrito por Nina no sexto, por Valdo no quinquagésimo terceiro e temos também sua própria visão do acontecimento narrado nos Segmentos 52 e 54.

É somente através do relatório do médico, no Segmento 42, que nós recebemos de verdade os fatos da doença e o câncer que causou a morte de Nina. É o velório dela visto através dos olhos de André em seu diário que abre a narrativa do romance. É a afirmação final do Padre Justino, um pároco que em tempos normais seria o mestre de certezas tanto moral quanto teológica que apresenta uma visão do que tinha acontecido em toda a narrativa complexa dos acontecimentos no sítio dos Menezes

Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designar apenas uma face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade a fluência do líquido: penetra e umedece, a torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte (CARDOSO, 1959, p.498).

Esta visão da mutabilidade da verdade de Deus e a sua comparação com a fluência do líquido que é longe das verdades tradicionais da Igreja Católica mas ele situa bem na ambigüidade, na complexidade e a incerteza da narrativa total apresentada na *Crônica da*

casa assassinada. André resume tudo de forma maravilhosa com sua imagem de “uma grande espiral colorida”. Esta descrição é um modo muito feliz de resumir a narrativa do romance.

É esta complexidade que faz do romance um exemplo perfeito da narrativa modernista. Nós temos a segmentação oferecida em pontos de vista diferentes no narrar, o justaposicionamento, os deslocamentos temporais e o ambiente físico que demonstram a luta do narrador com a linguagem para mostrar seres humanos procurando qualquer tipo de estabilidade mas encontrando apenas mutabilidade, na fragmentação dos pontos de vista, impossibilidade de alcançar uma verdade final, a obsessão com a perda final traduzida nas imagens de pecado, de doença e de morte. A crônica é uma obra prima de um modernista, com a certeza apenas de que a verdade é muito difícil de apresentar e o melhor possível é a apresentação da espiral colorida que faz justiça à situação na sua complexidade, na sua ambigüidade e miríades de pontos de vista. O romance nos mostra a verdadeira natureza do modernismo, a dúvida epistemológica sobre a habilidade do ser humano alcançar uma verdade objetiva permanente. A nossa avaliação da grandeza de Lúcio Cardoso e de qualquer outro escritor deste período tem de ser uma análise crítica da sua capacidade de nos oferecer na sua arte um texto ao mesmo tempo ambíguo, irônico e múltiplo na sua visão.

Neste momento é conveniente a tarefa de examinar se Lúcio Cardoso deveria ser incluído entre os pós-modernistas brasileiros como alguns críticos acham que deveria ser. É necessário obviamente, optar por uma das definições da natureza de pós-modernidade e esta não é uma tarefa fácil. Tanto tem sido escrito sobre o assunto e as conclusões são tão variadas quanto os escritores que trataram o assunto. Seria talvez interessante partir da posição clara que é mais ou menos aquela oferecida pelo crítico McHale, um professor

americano que trabalha na Universidade de Tel-Aviv. As afirmações dele sobre a diferença entre modernismo e pós-modernismo permitem incluir na sua visão muitas outras definições e modos de compreensão do pós-modernismo. Segundo McHale enquanto o modernismo expressa uma dúvida epistemológica sobre a capacidade do autor, do artista e por isso o do narrador, para conhecer a realidade, o pós-modernismo aprofunda mais esta dúvida e questiona a existência em si desta realidade. Não existe neste ponto de vista nenhuma realidade que é realmente conhecida do ser humano. O melhor que podemos esperar é juntar alguns fragmentos desta verdade e mesmo quando as verdades são contrárias umas às outras, há uma verdade em seu fragmento que tem o mesmo valor que os outros. A verdade parcial do colonizador conquistador tem apenas o mesmo valor do que a visão do colonizado oprimido. A certeza moral do justo não é em nada melhor que as percepções e a moral dos maldosos e de fato todos os conceitos de certo e errado estão errados desde o início sendo que não existe uma chance de saber o que é objetivamente bom e mau. Tudo é fragmentado e nesta fragmentação a verdade objetiva, a realidade objetiva e valores permanentes desaparecem.

Outros autores afirmam a mesma idéia mas com mais humor do que o crítico McHale. Clarence Major no seu romance *Reflex and bone structure* afirma “este livro é uma extensão de e não uma duplicação da realidade”. Os personagens e o enredo estão acontecendo pela primeira vez (MAJOR, 1975, prefácio). Raymond Federman no seu romance *Take it or leave it* tem o mesmo tipo de afirmação pós-moderna na primeira página “todas as personagens e locais neste livro são reais, eles são feitos apenas de palavras e por isso qualquer semelhança com qualquer coisa escrita (publicada ou não publicada) é puramente coincidente” (FEDERMAN, 1976, prefácio). Mas ambos os

autores mostram sua visão pós-moderna. A ficção não é sobre uma representação da realidade nem uma cópia da realidade no senso anterior da mimesis.

Evitando a tentação de classificar Lúcio Cardoso como pós-modernista apenas porque seu grande romance *Crônica da casa assassinada* foi publicado num ano que a maioria dos críticos brasileiros considera dentro do prazo do início do pós-modernismo, é necessário ver se encontramos no texto *Crônica da casa assassinada* a apresentação de uma dúvida ontológica sobre a realidade. Vimos na primeira parte do artigo a apresentação de uma dúvida epistemológica mas seria necessário olhar com cuidado se o texto avança mais sobre este tipo de dúvida. Nós vimos que o livro na sua narrativa complexa e brilhante avança para encontrar uma resposta oferecendo os relatórios e os testemunhos com graus diferentes de credibilidade para reconstruir e resolver uma questão sem resposta sobre a vida e a culpa de Nina e dos outros personagens no sítio dos Menezes. Parece que a obra prima não vai além desta dúvida epistemológica: Lúcio Cardoso apresenta temas epistemológicos tais como acessibilidade e circulação de conhecimento, as estruturas diferentes impostas sobre os mesmos fatos da realidade por mentes diferentes, o problema da impossibilidade de conhecimento e os próprios limites da mente humana frente à verdade.

Mas além disso Lúcio não coloca em dúvida a existência deste mundo no interior de Minas que ele escolheu como inimigo nesta narrativa. Não existe nada mais sólido do que esta Minas Gerais com seus bancos, suas pessoas, seu espírito tradicional atrasado. Não existe dúvida sobre sua existência, mesmo quando tem uma crítica ferrenha de seus valores e durante toda a narrativa complexa Lúcio Cardoso nunca apresenta a questão ontológica entre a relação do mundo real e do mundo ficcional. A tarefa básica de todos os autores modernistas é apresentar uma realidade que eles aceitam sem hesitação.

Nós devemos concluir então que o mundo do romance *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso é brilhantemente modernista com sua complexidade e sua ambigüidade que é o padrão da narrativa de todos os grandes romances deste movimento literário.

Por isso nós podemos concluir que Lúcio Cardoso é um exemplo excelente de modernista na sua literatura e ele não avança numa forma pós-modernista na sua produção literária. A sua virtuosidade verbal apresenta para nós uma visão brilhante do real que nos traz compreensão, ordenamento e como resultado, serenidade numa textualidade complexa, ambígua, mas divertida.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- MAJOR, Clarence. **Reflex and Bone Structure: A Novel**. The Fiction Collective, New York, 1975.
- FEDERMAN, Raymond. **Take It Or L**.

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE JOSÉ DE ALENCAR SOB O OLHAR NACIONALISTA

Zildete Lopes de Souza (UNIMONTES)¹⁰³

601

Resumo: Do indianismo romântico de Alencar, passando pelo pensamento militante de Sílvio Romero e seus contemporâneos, Araripe Júnior e José Veríssimo, as discussões sobre nossas feições culturais e ideológicas marcaram o embate sobre o caráter nacional brasileiro. Utilizando métodos e pressupostos diversos, esses críticos empenharam-se em definir o que seria literatura nacional e em selecionar e julgar obras e autores a partir do critério de nacionalidade. Dessa forma, pretende-se verificar de que forma esses críticos avaliaram a produção literária de José de Alencar, tendo em vista que as obras desse romancista representam a materialização do seu projeto de nacionalização da literatura brasileira.

Palavras-chave: José de Alencar, nacionalidade, crítica literária, literatura nacional.

Até 1870, a crítica literária brasileira estava reduzida a simples comentários impressionistas, contribuindo assim para uma concepção generalizada de literatura. A obra de Sílvio Romero irrompe em meio a essa tradição carregando o sinal de ruptura. Ele foi o primeiro a tentar sistematizar um método de análise da literatura, influenciado principalmente pelas teorias de Taine, sujeitava o intelectual à observação do meio, da raça e da evolução histórica, como garantias de que através destes seria possível explicar a

¹⁰³ Apoio financeiro: IFNMG.

formação de uma nacionalidade. A partir dessa premissa, as obras literárias, para Romero, não eram portadoras de um significado estético, mas sim documentos que contribuíam para estudos e interpretação da sociedade e do homem brasileiro. Assim, predomina na avaliação crítica de Silvio Romero uma concepção sociológica da literatura, vista como produto da sociedade.

Nesse período, as ideias liberais, abolicionistas e republicanas formam a base da inteligência brasileira, não havia mais, portanto, espaço para o subjetivismo e o patriotismo romântico. Romero, militante e engajado nas discussões culturais, políticas e sociais, não escondeu o seu repúdio ao Romantismo, considerando-o um obstáculo ao progresso, em virtude do seu cunho idealizador. Para Romero, “A romântica brasileira teve o prestígio de falsificar e obscurecer o estudo de nossas origens, e acumular trevas sobre os três primeiros séculos de nossa existência.” (ROMERO, 1960, p. 123).

Apesar de buscarem o mesmo objetivo, Romero apresenta uma concepção de nacionalidade diferente daquilo em que acreditavam os românticos, pois, para ele, o nacionalismo não está na escolha temática, mas no campo subjetivo “no fundo d’alma”. Segundo Romero, “o caráter nacional não se procura, não se inventa, não se escolhe; nasce espontaneamente, bebe-se com o leite da vida, respira-se no ar da pátria.” (ROMERO, 1960, p. 29) Romero foi mais categórico ainda afirmou que avaliar as condições de nacionalismo não é atribuição dos poetas, mas sim do crítico e do historiador. Segundo ele, ao poeta compete apenas ter talento, devendo escrever sem se preocupar se sua obra apresenta traços nacionais ou não.

Contrário à posição de Romero, Alencar, entre as décadas de 50 e 70 do século XIX, empreendeu intensa militância política e literária, juntando ação e reflexão no desenvolvimento de um projeto de nacionalidade e atribuiu aos escritores a "missão" na

"formação de uma nacionalidade", devendo agir como "operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade" que se iam "esboçando no viver do povo". E com essa premissa, José de Alencar mostrou-se empenhado em dotar o país de uma nacionalidade literária. Em suas obras e em sua autobiografia deixou transparecer que sempre teve em mente um projeto de literatura nacional. Esse projeto está esboçado, dentre muitos escritos, em "Benção paterna",¹⁰⁴ prefácio de *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872.

Em "Benção paterna", Alencar faz um balanço da sua produção literária e verifica-se que ele dá por bem concluída a sua missão de narrar a nação através da ficção. Nesse prefácio, a formação da literatura confunde-se com a história da sociedade brasileira e, ao fazer esse balanço, Alencar afirma que a nossa literatura conta com três fases e, sem modéstia, relaciona essas três fases às suas produções literárias. A primeira corresponde à fase primitiva, a "das lendas e mitos da terra selvagem e conquistada", afirma Alencar, corresponderia a *Iracema*. Essa fase retrata os tempos anteriores à vinda dos europeus. Daí advém a necessidade de Alencar escrever sobre a vida dos povos indígenas, seus costumes e tradições. Para o romancista, retomar aquele passado seria uma maneira de fazer despertar em seu leitor do presente aquele princípio original, já tão modificado naquele século XIX.

O segundo período da história brasileira mencionado em "Benção Paterna" é a chamada fase histórica, marcada pelo encontro entre os nativos da terra e os portugueses ou, nas palavras do autor, "(...) o consórcio do povo invasor com a terra americana". Deste encontro se formará o povo brasileiro, resultado da mistura entre estes dois povos, tal como ele tivera sinalizado na história de *Iracema*. *O Guarani*, *As Minas de Prata* e *Guerra dos Mascates* atenderam também ao objetivo de mostrar a vida colonial através da literatura.

¹⁰⁴ A obra utilizada como referência adota a grafia da época em que o livro foi publicado.

A terceira fase é aquela em que ele se encontra no presente, inaugurada após a independência política. Sobre esse novo momento, Alencar destaca dois aspectos e a eles corresponderia *O Tronco do Ipê, Til, e O Gaúcho* – que se voltam para aqueles “recantos” que, guardando “intacto, ou quase, o passado”, com suas tradições, costumes e linguagem, possuem “o sinete todo brasileiro” – e *Lucíola, Diva, A pata da Gazela* e o próprio *Sonhos d’ouro* – em que estaria representada aquela parte da sociedade brasileira, mais aberta às ideias e costumes de outras culturas. E com relação a esse momento, Alencar adverte:

A terceira fase, começada com a independência política, a infância da nossa literatura ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional fazendo calar as pretensões hoje tão acesas de nos recolonizarem pela alma já que não o podem pelo braço. (ALENCAR, 2006, p. 22)

Para a terceira fase de sua obra literária, Alencar lança mão do termo “infância”, qualificação adequada a expressar um período de formação. O tempo presente é, ao mesmo tempo, novo como a infância, possuidor de um passado com duas etapas anteriores e ainda em fase de pleno desenvolvimento, já que ele “ainda não terminou”. Naquele espaço de experiências presente entrecruzam-se as experiências do passado e as projeções de futuro, garantidos pela ideia de inconclusão do projeto. O esforço de formação da literatura brasileira mantém-se firme em seu princípio, o de captar a alma nacional, mas também estava à espera de escritores que pudessem seguir o caminho traçado por Alencar em seu tempo.

Na percepção de Alencar, a literatura, para ser propriamente nacional, mais do que retratar a realidade brasileira, deve ser dinâmica a ponto de acompanhar as renovações linguísticas operadas no falar dos habitantes da terra. Já que, segundo Alencar, “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra?” (ALENCAR, 2006, p.28)

O questionamento de Alencar evidencia que era preciso criar um modo de escrever que refletisse o espírito de nosso povo, as peculiaridades sintáticas e vocabulares do falar brasileiro. De acordo com ele, não era possível haver independência cultural e literária, caso continuássemos a escrever segundo os modelos portugueses, em desacordo com a nossa realidade linguística própria.

Diferentemente de Alencar, Silvio Romero não vê o índio em grande conta e declara desastrosa sua influência na formação nacional. Assim, para ele, as matizes da nacionalidade que se queria desenvolver não estavam no índio, como queriam os românticos. Muito menos no branco ou no escravo cativo da África:

A história do Brasil, como deve ser hoje compreendida, não é conforme se julgava antigamente e era repetida pelos entusiastas lusos, a história exclusiva dos portugueses na América. Não é também, como quis de passagem supor o romantismo, a história dos tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros em o Novo mundo.
(ROMERO, 1960, p. 39)

É antes a de um povo formado pela “ação de cinco fatores, formação sextiária em que predomina a mestiçagem.” (ROMERO, 1960, p.39). O mestiço, amálgama dos povos que cá chegaram e os que aqui já existiam, é ele que se constitui como sentido do desenvolvimento da cultura de nosso povo e determinação de nossa nacionalidade. O mestiço, não o índio ou o europeu a que Silvio Romero se refere como o genuíno brasileiro.

É interessante observar que, apesar da crítica de Romero ao romantismo, todos eles partiram em busca do mesmo objetivo: definir a nacionalidade a partir de suas origens. Enquanto estes haviam vasculhado o passado em busca de matrizes da nacionalidade, Romero, levado pelas teorias científicas de seu tempo, orientará sua busca pela origem étnica.

Sob influência das teorias científicas, publica, em 1888, sua *História da Literatura Brasileira*, primeiro texto em que se encontra um esforço de “historiar” a literatura. Nessa obra, Romero aproxima crítica e história e delega à primeira a missão de contribuir para a construção da nacionalidade, submetendo, dessa forma, a crítica aos objetivos políticos. Diante dessa premissa, viu-se obrigado a alargar conceitos para estabelecer novos critérios de valorização. Para Candido:

Como pretendia analisar a situação cultural brasileira, com vistas a uma reforma intelectual, ligada à reforma social, ele (Romero) se viu obrigado a estender demasiadamente o conceito de literatura, até fazê-la englobar todos os produtos de criação espiritual, da ciência à música (CANDIDO, 1989, p. 70)

Assim, Romero apresenta um conceito amplo e generalizante de literatura, englobando diferentes gêneros textuais, da economia política à geografia, do verso à história, das cantigas populares aos romances.

Em seus tempos de crítica aberta, Romero, adepto a polêmicas, ataca o romantismo e José de Alencar julgando-o como “rebatedor de pastiches inconsistentes” e se junta ao coro daqueles que suspeitavam do “estrangeirismo” de Alencar.

Nessa nova obra, o tom polêmico, marca registrada de Romero, assume uma conotação mais moderada. E isso é evidenciado pelo próprio autor no Prólogo de abertura da sua *História da Literatura Brasileira*. Sem renegar seus primeiros livros, caracteriza a nova obra como produto da maturidade, que se perdeu, nessa mudança, em termos de “reação” e “ataque”, ganhara em “impessoalidade” e moderação.

Essa mudança, apontada pelo próprio Romero, torna-se perceptível no novo tratamento que é dispensado a Alencar e ao romantismo na *História da Literatura Brasileira*. A imaginação romântica de Alencar é desculpada e compensada por um realismo de representação que o historiador comprova com uma análise que ressalta índices da observação da realidade brasileira:

Estudou com afinco os velhos cronistas e historiadores; procurou conhecer os costumes dos selvagens, o viver dos colonos, dos escravos, das classes dirigentes durante a formação das populações brasileiras; pôs em contribuição suas recordações próprias, já do que viu em suas viagens (...) já do que observou diretamente na vida social ou aprendeu de amigos sinceros, competentes conhecedores do país.(ROMERO, 1960, p. 1464)

Na percepção de Romero, a produção literária de Alencar será um “retrato” da realidade brasileira:

Pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito. (...) A vida das cidades em diversas épocas e várias camadas da população está lá – em *Asas de um anjo* (...), *Lucíola*, *Senhora*; as cenas do existir dos selvagens puros – no *Ubirajara* e *n’Os filhos de Tupã*; dos índios em suas relações com os colonos nos primeiros séculos da conquista – *Iracema* e *n’O Guarani*; as cenas originalíssimas dos pampas do sul – *n’O gaúcho*; (...) a sociedade colonial (...), alguns aspectos da escravidão (...); os das fazendas das zonas das matas (...); feições várias de nosso labutar político (...) (ROMERO, 1960, p. 1465).

A imagem de Alencar, na *História da Literatura* de Romero, será positivada não sem ressalvas, pois o historiador mantém reservas quanto à qualidade da “primeira fase” da obra de Alencar – conhecida como a fase de “antes do ministério” (1852 – 68), já que, de acordo com Silvio Romero, ela seria de “uma suavidade, duma doçura que chega a enfarar” (ROMERO, 1960, p. 1466). Por sua vez, a segunda fase – a de “depois do ministério” (1862 – 77) -, mais pessimista, para alguns, contaria para Romero com obras “mais reais, mais humanas”. O historiador atribui essa mudança de Alencar às desilusões que este sofrera como político. Em sua obra, Romero conserva a mesma divisão feita por

outros estudiosos da produção literária de Alencar, e esses críticos enquadraram na primeira fase: *Ao correr da Pena* (folhetins), *Cartas Sobre as Confederações dos Tamóios*, *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *O Guarani*, *Verso e Reverso*, *Asas de um Anjo*, *O Demônio Familiar*, *Iracema*, *As Minas de Prata*, *Lucíola*, *Diva*, *Os Filhos de Tupã*, *Cartas de Erasmo*; e na segunda: *O Gaúcho*, *O Tronco do Ipê*, *Til*, *Pata da Gazela*, *O Sertanejo*, *Senhora*, *Guerra dos Mascates*, *O Jesuíta*, *Sonhos d'Ouro*, *Encarnação*, *O Garatuja*, *O Ermitão da Glória*, *Alma de Lázaro*, *Ubirajara*.

Na contramão dos demais críticos, dentre eles Araripe Júnior, que demonstram uma predileção pelas obras da primeira fase, Romero prefere as obras da segunda fase, pois, segundo ele, Alencar assume uma postura mais realista – menos fantasiosa, idealista ou metafísica. Romero vê, nessa segunda fase, surgir um novo Alencar, “cheio de despeitos e ironias” e com uma postura mais crítica frente à realidade brasileira.

Dessa forma, Romero eleva Alencar de romântico a realista; de “rebatedor de pastiches inconsistentes”, a escritor genuinamente nacional. É essa imagem que será sacralizada por meio da *História*. A permanência canônica de José de Alencar muito se deve, então, a uma reconsideração das críticas sofridas quando da publicação das suas obras. E isso talvez possa ser atribuído ao interesse de Silvio Romero em estabelecer uma tradição para a literatura brasileira. Segundo Maria Cecília Boechat (2003), essa mudança operada na forma como Romero julga a produção literária alencariana corresponde à necessidade do projeto nacionalista brasileiro, tratando-se, agora, não mais de negar, mas de justificar o caráter brasileiro da literatura de Alencar e de nosso romantismo.

Contemporâneo de Silvio Romero na Faculdade de Direito em Recife, Araripe Júnior, segundo Roberto Ventura (1991), baseou-se no mesmo modelo naturalista e

evolucionista adotado por Romero. Tanto um como o outro abraçaram a crítica nacionalista e aplicaram à literatura os princípios de Taine e Spencer.

Discordando da centralidade dada às influências raciais por Silvio Romero, Araripe Júnior parte do argumento de que o fator mais importante para a diferenciação do caráter brasileiro não é a raça, mas o meio – segundo ele, o único fator estável de nossa história. O meio, tomado por Araripe como determinante de “ordem psicológica”, é o conceito que fundamenta a teoria da “obnubilação”. Essa teoria consiste na transformação por que passam os europeus ao atravessarem o oceano Atlântico e a sua conseqüente adaptação ao ambiente primitivo. Essa transformação ocorre também no campo das ideias que, ao serem transportados, adaptam-se ao meio ambiente, adquirindo certa originalidade.

A partir dessa teoria é que Araripe justifica a existência da literatura brasileira em períodos anteriores à independência do Brasil, pois ela já estava marcada por traços distintivos. Esse deslocamento permite, por sua vez, a elaboração da definição do que Araripe chama de “estilo tropical”, ou seja, pode-se descrever o traço específico definido, na literatura brasileira, pela influência psicológica do clima:

Há horas do dia em que o brasileiro, ou o habitante de cidades como o Rio de Janeiro, é um homem envenenado pelo ambiente. A falta de tensão do oxigênio tortura-o desmesuradamente; a sua respiração ofega, e a imaginação delira numa deliciosa insensatez equatorial. É nestas horas justamente que o comércio se agita (...) que na Rua do Ouvidor se intriga, se namora, que nas redações dos jornais se escreve, se faz política, se literaliza. (ARARIPE, apud BOSI, 1978, p. 126)

Dessa teoria, decorrerá todo esquema de julgamento que terá como parâmetro a natureza e, conseqüentemente, a valorização das obras que têm na fidelidade ao cenário nacional a sua principal característica.

Diferentemente de Silvio Romero e José Veríssimo, Araripe não chegou a escrever uma história compacta da literatura brasileira. Ao invés disso, planejou a elaboração de “Perfis literários”. Desses “perfis”, dois foram plenamente realizados: o de “José de Alencar” e o de “Gregório de Matos”. Não chegou a executar a galeria de perfis que pretendeu - deixou, contudo, valiosos trabalhos sobre Raul Pompéia, Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, dentre outros. Ao adotar a estratégia dos “Perfis literários”, Araripe acaba fazendo uma seleção, sem que haja nenhuma preocupação com a cronologia. Isso reflete um critério qualitativo, e não apenas quantitativo, como era comum naquele momento.

Araripe, sobrinho e primeiro biógrafo de Alencar, foi, segundo Alfredo Bosi, “um alencariano convicto e seguramente o melhor estudioso do romancista em todo o século XIX. (...) O autor de *Iracema* permaneceu nele como o exemplo vivo de um conceito lato de nacionalismo literário não abandonado até os últimos escritos” (BOSI, 1978, p.1). O método utilizado pelo crítico na elaboração de seus perfis, especialmente o de Alencar, pauta-se na imbricação de biografia empírica, biografia intelectual e comentário crítico da obra e adota um tom extremante elogioso que chega a soar artificial.

Araripe seria o que se poderia chamar de um representante mais “tradicional” da nova crítica, pois, segundo Bosi, o conceito de nacionalismo literário de Araripe “apoia-se na grandeza da terra e na bravura do índio” (BOSI, 1978, p.2), perfilando assim ao lado dos primeiros críticos e historiadores românticos pela valorização da representação literária

das particularidades da natureza brasileira. O empenho de Araripe foi, então, o de conciliar essa tradição com as novas teorias científicas em voga naquele momento.

Apoiado nesse conceito de nacionalismo, ultrapassado nas palavras de Bosi, é que Araripe julgou, contrário a Romero, a primeira fase de Alencar como a mais produtiva, mais rica, e reconheceu *O Guarani* como uma das obras mais originais da literatura brasileira. Nessa fase, o crítico destaca a “viveza”, o colorido, o primor artístico de Alencar e a maneira “gracil” com que o romancista descreve as cenas. Segundo Araripe, a “imaginação do poeta deixou-se abrasar pelos raios emprestados do sol tropical”. (ARARIPE, apud. BOSI, 1978, p. 15). Além disso, ao contrário de Silvio Romero e José Veríssimo, Araripe não considera negativo o idealismo e a imaginação romântica de Alencar.

Na análise que Araripe faz de *O Guarani* e *Iracema*, ele não se prende somente ao fato de o escritor ser fiel à paisagem local, mas ressalta também o estilo da escrita de Alencar. Diante disso, somos levados a perceber uma sensibilidade estética no crítico, que valoriza não só o conteúdo, mas também a forma. É nessa sensibilidade que Bosi identifica a modernidade de Araripe, “na sua busca de uma teoria estética que levasse em conta as propriedades formais da mensagem, reconhecendo a origem desta não em fatores genéricos, mas na dinâmica existencial do próprio autor em face das tradições.” (BOSI, 1978, p.17).

Araripe Júnior identifica os romances publicados a partir de *O gaúcho* (1870) como o período de decadência do escritor. Essa primeira obra, depois da indigestão política, é caracterizada como sombria. Seria um reflexo do estado de espírito amargo do escritor. Para o crítico, que via *n’O guarani* e em *Iracema* duas obras-primas, a mudança foi desfavorável, pois Alencar perde, na concepção de Araripe, o estilo leve e “gracil”.

Alfredo Bosi destaca a parcialidade nas análises de Araripe das obras posteriores a *Iracema*:

Sobre *O gaúcho e Til* e *A guerra dos mascates* diz coisas acachapantes e não cessa de atribuir a ‘inferioridade’ desses romances a azedumes, despeitos e frustrações geradas pelos insucessos políticos que entristeceram os últimos anos de Alencar. O exame torna-se lacuno; o juízo sumário e parcial. O idealismo tão louvado nos primeiros livros é agora tachado de arbítrio.
(BOSI, 1978, p. 6)

Levado por explicações psicológicas e ambientais, Araripe projeta Alencar em duas dimensões. Uma, em plena euforia propiciada pelo ambiente favorável da infância, pois segundo Romero “a vida de José de Alencar tinha sido de um deslizar suavíssimo, um tecido de felicidades (...) é natural que tudo se revestisse a seus olhos de cores róseas e irisadas”.(ROMERO, 1960, p. 1466); e a outra, a que marca o seu desgaste “senil”, foi o reflexo, segundo Araripe, das suas desilusões e dissabores com a carreira política. Para o biógrafo, a política teria desencadeado graves perturbações na vida de Alencar, refletidas na literatura. A entrada na política, de acordo com Araripe, enunciava pura vaidade. O estado mórbido de seu espírito, depois da desilusão, veio alterar, segundo o crítico, o caráter do escritor, mudando alguma coisa em sua literatura, mas sem jamais perder a “sensação original, que preside a sua obra artística”, pois, “a mão que maneja o pincel é sempre a mesma” (ARARIPE, 1964, p.135). O crítico foi o primeiro a analisar a obra de Alencar como conjunto, determinando progressos e declínio, procurando compreendê-la a

partir da vida do escritor, com os olhos deterministas de Taine. Mesmo relacionando a literatura com a biologia, os reflexos do “meio” na obra literária, escreve uma crítica até hoje tida como referência.

Juntamente com Sílvio Romero e Araripe Júnior, José Veríssimo também teve participação influente no processo de formação e consolidação da crítica literária. Assim como os outros, também se viu fisgado pelo cientificismo e partilhou da preocupação com o caráter nacional da literatura brasileira. Porém, mais tarde, o autor se inclinaria para uma crítica estética e psicológica da literatura, entendendo-a como arte da palavra e artifício da invenção, “sinônimo de boas ou belas-letas.” (VERÍSSIMO, 1969, p. 10), reduzindo assim o conceito amplo de literatura defendido por Romero.

O percurso de Veríssimo na crítica literária foi marcado por idas e vindas, foi primeiro crítico a retomar sua obra para corrigir, para emendar, para mudar de opinião numa permanente busca de renovação. Assim, em um primeiro momento, encontramos Veríssimo preso a aspectos etnográficos e históricos, guiado por critérios de nacionalidade para julgar a produção literária. Em suas primeiras críticas, com um nacionalismo quase xenófobo, considerava apenas a prosa literária que trouxesse os elementos da vida nacional, os hábitos, as crenças e o próprio povo brasileiro. Dessa forma, valoriza, na obra romanesca de Alencar, *O sertanejo*, *O gaúcho*, *O tronco do ipê*, em detrimento dos seus romances urbanos, como *Lucíola* e *Senhora*, formados, na opinião de Veríssimo, na tradição europeia.

Em um segundo momento, Veríssimo assume um novo modo de encarar os textos literários e o seu método crítico torna-se mais específico na medida em que o critério de nacionalidade da obra literária passa a atuar não mais como fator exclusivo, mas como ingrediente no conjunto dos elementos da composição da obra, dentre os quais o talento

literário. Isso fica evidente nas considerações, marcadas por contradições, que ele faz sobre José de Alencar:

José de Alencar é uma das principais figuras da nossa literatura e um dos seus fundadores. Mais, talvez, que pelo valor intrínseco de sua obra, em todo caso grande, serviu-a com a sua vontade decisiva de fazê-la de todo independente da portuguesa. Este propósito o arrastou, além do racional e do justo, com (...) a sua desavisada prática da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores. (...) sem embargo de incorreções manifestas, algumas aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância. (VERÍSSIMO, 1981, p. 191)

A ambiguidade com que Veríssimo qualifica a obra de Alencar manifesta-se na própria estrutura frasal - que afirma para negar. Assim, na mesma frase em que atribui um “grande valor intrínseco” à obra de Alencar, o que significa qualidade estético-formal, Veríssimo a relativiza e dá maior importância ao projeto nacionalista do autor; em seguida, procede da mesma forma, pois a “elegância literária” de Alencar é relativizada pela suspeita de mau uso da língua.

Para Veríssimo, a estética resulta do emprego pessoal de uma linguagem vernácula – consoante ao seu conservadorismo -, o que conduz ao “beletrismo”. Apreciar a obra literária, avaliar-lhe a qualidade estética, seria medir a maestria de Alencar no emprego do

registro culto. Assim, no julgamento de Veríssimo, a produção literária de Alencar acaba por ser legitimada por seu caráter nacional, mas fica destituída de “padrão estético”.

O percurso traçado por Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo foi, muitas vezes, marcado por contradições e visões reducionistas, entretanto, é inegável a contribuição desses críticos, pois, além do que o ambiente intelectual brasileiro permitia, desenvolveram e argumentaram nos dois caminhos por onde transitarium os novos parâmetros da crítica: José Veríssimo e Araripe ao atribuir ao objeto valores estéticos e conceituais e Sílvio Romero ao usar, como critérios de valor, aspectos históricos e sociais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Benção Paterna. In. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, 2006, p.9 - 28.
- ALENCAR, José de Alencar. **Como e porque sou romancista**. Campinas: Campinas, 2005.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **José de Alencar. Perfil literário**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Fauchon, 1964.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Vol. I (1868-1887). Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. (Organização e apresentação de Afrânio Coutinho).
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Teoria crítica e história literária**. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP, 1978. (Organização e apresentação de Alfredo Bosi).
- BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais: O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Tomo V. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- ROMERO, Sílvio Romero. **Teoria crítica e história literária**. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos/ São Paulo, EDUSP, 1978. (Seleção e apresentação de Antônio Cândido).
- VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

VERÍSSIMO, José. **Teoria crítica e história literária**. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP, 1977. (Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa)